



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Ciencias de la Comunicación

TÉCNICAS DE REALIZACIÓN EN LOS VÍDEOS MUSICALES DE POP/ROCK EN LA DÉCADA DE LOS 80



Tesis Doctoral
Francisco S. Plaza Rosado

Directora
Ana Sedeño Valdellós

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Programa de Doctorado: Comunicación y Nuevas Tecnologías

Málaga, 2015

AUTOR: Francisco S. Plaza Rosado

 <http://orcid.org/0000-0002-6416-7438>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Ciencias de la Comunicación

**TÉCNICAS DE REALIZACIÓN EN LOS VÍDEOS MUSICALES
DE POP/ROCK EN LA DÉCADA DE LOS 80**

Tesis Doctoral

Doctorando: D. Francisco S. Plaza Rosado

Directora: Dra. Ana María Sedeño Valdellós

MÁLAGA 2015



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

F. de Ciencias de la Comunicación
Dpto. de Comunicación Audiovisual y
Publicidad

La Doctora Dña. Ana María Sedeño Valdellos, Profesora el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga

INFORMAN:

Que la tesis doctoral realizada por D. Francisco Plaza Rosado titulada “Técnicas de Realización de Videos musicales de Pop/Rock de la década de los ochenta”, ha sido realizada bajo mi tutorización y dirección y reúne a mi juicio todos los requisitos para ser presentada y defendida ante un Tribunal, por lo que la consideramos APTA para optar al Grado de Doctor.

Lo que firmo en Málaga a 25 de septiembre de 2015.

A mi esposa, Regina. Por la comprensión, paciencia y sacrificio para que pudiera realizar este trabajo, sin tu apoyo no hubiera sido posible. Gracias de corazón.TQTPS.

A mi pequeña Dalia. Por todo, por tenerte, por ser tú, por haber nacido.

A mi madre, Salud. Que en los momentos difíciles de mi vida siempre ha estado ahí, con un consejo acertado e infundiendo la confianza que muchas veces me faltaba.

A mi padre, Paco. Referente académico de la familia y alentador en gran parte de la evolución de este proyecto. Gracias por transmitirme tus valores y tu experiencia.

A mis hermanos, María y Víctor, y mis cuñados, Luis y Marina. Por todos los ánimos que habéis aportado, tan importantes en los momentos donde las fuerzan flaquean.

A mi sobrina Valeria. Tu nacimiento antes del verano supuso una gran ilusión para todos y en mi caso, energía extra para terminar la investigación.

A nuestros abuelos. Hace ya mucho tiempo que faltan, pero su recuerdo sigue vivo en nosotros. Salud, Juan, Santos e Isabel, seguro que os llega de alguna forma este pequeño pero sincero homenaje.

A mi familia política, que han colaborado a que pudiera ir avanzando en el trabajo. Gracias a Rocío, Rocío hija, Carmen, Ana y Ángela.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, enfocado a la obtención del título de doctor, no tendría sentido sin agradecer debidamente su colaboración a todas las personas que me han ayudado a finalizarlo.

En primer lugar a mi directora, Ana. Por el trabajo, los ánimos y la confianza que has depositado en mí desde el principio. Gracias por compartir conmigo tu pasión por los videoclips y la música.

También me gustaría hacer mención a María Jesús, que directa e indirectamente ha estado involucrada en este proyecto. Tu implicación con esta familia no se puede agradecer en un par de líneas, pero desde aquí, unas sinceras gracias.

Tiene un lugar destacado en este apartado el Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad, con Antonio al frente. A Inma, Juan, Ana, Dani, Carmen, Floren, Antonio, Sebas, José, Miguel, Elena, Ale, Rocío y Ana J. Gracias por los ánimos y la ayuda.

Y al mismo tiempo agradecer el interés prestado por el Dpto. de Imagen y Sonido, del Instituto Politécnico Jesús Marín, con mención destacada a Tania, Lidia, Alberto, Pedro y José, que después de tantos años compartiendo clases y vivencias, forman parte importante de los conocimientos que he podido aplicar en este trabajo. A todos, gracias.

Nuestros amigos más cercanos han visto la evolución desde los inicios de ésta carrera de fondo que parecía no tener fin. Ellos han sido parte fundamental en los necesarios momentos de descanso en el trabajo. La familia Román Rubio, Antonio, Ado, José María (Dadamía) y Marina. Alberto, Irene y sus pequeñas. Mis amistades de la facultad, que conservo como oro en paño, María Antonia, Auxi, Vivi y Marina, además de Sergio y Juan, que ya los he hecho míos también. A José, Esther y el pequeño Erik, por vuestro interés y confianza en que culminaríamos el trabajo.

A todos los que me han ofrecido una palabra de ánimo y gesto de apoyo, un millón de GRACIAS.

ÍNDICE TEMÁTICO

INTRODUCCIÓN (15)

BLOQUE I

El marco teórico

CAPÍTULO 1: Los planteamientos de la investigación (21)

1.1.- Antecedentes y estado actual de la cuestión (21)

1.2.- Justificación. Objeto de estudio (25)

1.3.- Hipótesis y objetivos (31)

1.4.- Metodología de estudio. Muestras representativas (33)

1.4.1.- Estructura del trabajo (33)

1.4.2.- Justificación metodológica de la investigación (35)

1.4.3.- Selección de la muestra representativa (40)

CAPÍTULO 2: El vídeo musical. Aproximación interdisciplinar (48)

Introducción (48)

2.1.- El concepto de vídeo musical (51)

2.1.1.-Tipología o tipologías (69)

2.1.2.- El público del vídeo musical (74)

2.1.3.- Velocidad, autorreferencialidad y espectáculo (75)

2.2.- Antecedentes históricos del vídeo musical (77)

2.2.1.- Autores de referencia (83)

2.2.2.- Actualidad (84)

2.3.- El vídeo musical como forma de arte (86)

2.3.1.- Postmodernidad (87)

2.3.2.- El Neobarroco (90)

2.3.3.- Creatividad audiovisual (91)

2.4.- La publicidad (94)

2.4.1.- El emplazamiento publicitario (96)

2.4.2.- La seducción (97)

2.5.- La televisión (98)

2.6.- El cine (105)

2.7.- Música (111)

2.8.- La industria cultural (119)

2.8.1.- El sistema de estrellas (122)

2.8.2.- El clip como producto (125)

CAPÍTULO 3: La realización musical (127)

3.1.- El concepto de realización (127)

3.1.1.- Funciones del realizador (130)

3.1.2.- El realizador como autor (133)

3.2.- Evolución técnica de la realización audiovisual (134)

3.2.1.- Desarrollo de la cinematografía (134)

3.2.2.- La llegada de la televisión (136)

3.2.3.- El decorado verde (139)

3.3.- Principales estilos y teorías del montaje audiovisual (142)

3.3.1.- Realización y montaje (142)

3.3.2.- Las modalidades de la realización (148)

3.4.- Conceptos de lenguaje audiovisual (156)

3.4.1.- Elementos básicos de lenguaje audiovisual (159)

3.4.1.1.- El plano (160)

3.4.1.2.- La escena (160)

3.4.1.3.- La secuencia (161)

3.4.1.4.- La toma (161)

3.4.1.5.- La composición (162)

3.4.1.5.1.- Principios generales de la composición (162)

3.4.1.6.- Tipología de planos (164)

3.4.1.7.- Significación narrativa de los planos (167)

3.4.1.8.- Ángulos de la cámara (169)

3.4.1.9.- Altura de la cámara (170)

3.4.1.10.- Campo y fuera de campo (170)

3.4.1.11.- El movimiento de la cámara (171)

3.4.1.12.- Las formas de paso (175)

3.4.1.13.- La elipsis (177)

3.4.1.14.- La continuidad visual o raccord (179)

3.4.1.15.- Los ejes en la realización audiovisual (181)

3.4.1.16.- La proporcionalidad en el encuadre (182)

3.4.1.17.- El principio del doble triángulo (183)

3.5.- Los géneros audiovisuales. El musical (185)

3.5.1.- Concepto de género audiovisual (186)

3.5.2.- Género y formato. El caso del videoclip (189)

3.5.3.- Los géneros en la actualidad (190)

3.5.4.- El género musical (191)

3.5.4.1.- El musical en el cine (191)

3.5.4.2.- El musical en televisión (194)

3.6.- Técnicas de realización musical (198)

3.6.1.- Componentes sonoros del lenguaje audiovisual (198)

3.6.2.- Características musicales básicas (205)

3.6.3.- Técnicas de realización para musicales (206)

3.6.3.1.- La preproducción (208)

3.6.3.2.- La producción (209)

3.6.3.3.- La postproducción (211)

3.6.3.4.- Casos prácticos (214)

3.6.3.5.- Live On Air Music Clip (LOAMC) (217)

BLOQUE II

La investigación

CAPÍTULO 4: Procesos previos al análisis (221)

4.1.- La selección de la muestra (221)

4.2.- Descripción de la ficha de análisis formal (252)

CAPÍTULO 5: Análisis de los vídeos musicales (260)

5.1.- Every Breath You Take (261)

5.2.- Billie Jean (269)

5.3.- Eye of the Tiger (278)

5.4.- Livin' On A Prayer (285)

5.5.- Beat It (292)

5.6.- Sweet Child O' Mine (301)

- 5.7.- Karma Chameleon (309)
- 5.8.- Another Day in Paradise (317)
- 5.9.- With or Without You (324)
- 5.10.- Another Brick in the Wall (331)
- 5.11.- Total Eclipse of the Heart (339)
- 5.12.- We Are the World (348)
- 5.13.- Never Gonna Give You Up (357)
- 5.14.- Bad (363)
- 5.15.- I Love Rock 'n' Roll (371)
- 5.16.- Say, Say, Say (379)
- 5.17.- Another One Bites the Dust (387)
- 5.18.- Careless Whisper (394)
- 5.19.- Take On Me (402)
- 5.20.- Rock with You (410)
- 5.21.- Right Here Waiting (416)
- 5.22.- Time After Time (423)
- 5.23.- Alone (430)
- 5.24.- Wake Me Up Before You Go-Go (437)
- 5.25.- Physical (445)
- 5.26.- Bette Davis Eyes (453)
- 5.27.- I Want to Know What Love Is (459)
- 5.28.- Flashdance... What a Feeling (465)
- 5.29.- Like a Virgin (472)
- 5.30.- The Way You Make Me Feel (480)

BLOQUE III

Las conclusiones

CAPÍTULO 6: Conclusiones (493)

Conclusiones (493)

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA (511)

INTRODUCCIÓN

Bajo el título *Técnicas de realización de los vídeos musicales de pop/rock en la década de los 80*, tratamos de resumir el desarrollo de un planteamiento de tesis doctoral, que pretende otorgar una doble aportación al área de conocimiento de la comunicación audiovisual. Por un lado, intentaremos aplicar una herramienta de análisis a los vídeos musicales seleccionados por la muestra representativa, y por otro, es nuestra intención presentar una herramienta de investigación formativa en el ámbito de la realización y el lenguaje audiovisual.

El carácter que queremos imprimir a este estudio tiene una componente práctica fundamental. Abordaremos conceptual y teóricamente los elementos necesarios para establecer una base teórica en la que apoyar nuestra investigación, pero sobre todo trataremos de aplicar conocimientos prácticos en realización audiovisual que puedan ser utilizados por estudiantes, alumnos e investigadores del área, interesados en conocer un punto de vista formal de los vídeos musicales que iniciaron el género en la década de los 80.

Para afrontar un trabajo de la magnitud que supone una tesis doctoral debemos integrar tres factores que impliquen al investigador desde diferentes puntos de vista. El primero de ellos es el profesional, utilizaremos el bagaje técnico de la trayectoria profesional del investigador, para aplicarlo a un objeto de estudio determinado, en este caso el videoclip. Aunque el trabajo práctico profesional no lo hayamos desarrollado puramente en esta área, sino que tengamos una experiencia más extensa en magazine o informativo, la realización musical siempre ha sido un área atractiva para cualquier realizador, independientemente del género en el que se mueva.

Un segundo punto de implicación es el de la vocación. Es imprescindible la presencia de ese matiz de divulgación y didáctica que significa poner en práctica los conocimientos aplicados sobre cualquier elemento, además de la necesidad de compartirlos con los otros miembros de la comunidad universitaria.

Y un tercer elemento que estimamos necesario incluir es el de la afición. En este aspecto es importante resaltar que lo idóneo es elegir un tema de estudio interesante y motivador para el investigador que además permita realizar una

aportación al mismo. En nuestro caso, música e imagen han estado presentes en el desarrollo personal y profesional del investigador y la directora del proyecto, contando así con los ingredientes necesarios para iniciar un trabajo de esta envergadura.

La idea para afrontar este tipo de investigación surge a través de la profesión docente del investigador, durante el desarrollo de unidades didácticas técnicas y narrativas relacionadas con los diferentes formatos audiovisuales.

Por ello, mediante la búsqueda en la plataforma de YouTube de vídeos de canciones de los 80, que además teníamos bastante presentes en la memoria, nos planteamos que al introducir en el buscador algunas canciones se presentaba el enlace del clip con suma inmediatez. Poco a poco empezamos a recordar temas un poco más olvidados, y para nuestra sorpresa, también existía algún usuario que había subido el videoclip correspondiente. Además observamos cierto éxito en el marcador de las visualizaciones de esos clips, que parecían olvidados en el tiempo, con lo que se podría contar con un aspecto cuantitativo y mensurable de ese material audiovisual de hace 30 años.

Entre otras opciones de investigación contemplamos el estudio de los videoclips en Europa o la elaboración de monográficos sobre los estilos y técnicas de realización de los principales autores de vídeos musicales divididos por décadas. Son ideas que pueden quedar ahí para otros trabajos en esta área. Finalmente nos decantamos por el tema seleccionado que se resume en el título de esta tesis.

La combinación entre la facilidad y democratización en el acceso de esos vídeos musicales, y la posibilidad de realizar estudios y selecciones medibles que nos aporten datos cuantitativos tanto en la plataforma de YouTube como en la página de Billboard americana, hizo muy sencilla la delimitación espacio-conceptual de esta tesis doctoral.

A partir de ahí, esbozamos una estructura básica del trabajo para presentársela a la dirección de esta investigación, especialista en la materia con una amplia y dilatada bibliografía a sus espaldas acerca del objeto de estudio, con la intención de que asumiera el proyecto como suyo y guiara la planificación del mismo. Para ello, dividimos la investigación en tres partes bien diferenciadas

para elaborar la cronología de cada una de ellas. En primer lugar, el marco teórico, que incluirá la metodología de estudio, planteamiento de las hipótesis de partida y definición de los objetivos. Dentro de este bloque, desarrollaremos el concepto de vídeo musical desde las múltiples perspectivas que ofrece actualmente. Cerraremos el apartado con una visión de los principales elementos que forman el lenguaje de la realización audiovisual, dedicando especial atención al apartado de realización musical.

El segundo bloque, relativo a la investigación, nos lleva a concretar tres actividades principales:

- el diseño de una ficha de análisis formal para los vídeos musicales,
- el proceso de selección de la muestra representativa para el estudio de los clips,
- y por último, el análisis de cada uno de los elementos que forman esa muestra representativa.

El tercer apartado estará formado por las conclusiones a las que hayamos podido llegar tras la aportación de la investigación.

Siendo conscientes de que en este tipo de trabajos el éxito es igual a la constancia, afrontamos la investigación con la máxima ilusión y garantías que proporcionan los años de experiencia en el ámbito docente y el contacto permanente con profesionales de los medios técnicos audiovisuales.

BLOQUE I

El marco teórico

CAPÍTULO 1: Los planteamientos de la investigación

1.1.- Antecedentes y estado actual de la cuestión

En esta sección vamos a contextualizar los estudios que se han realizado en el ámbito académico y publicaciones en general (libros, artículos ponencias, etc.) acerca del vídeo musical. No es muy abundante la bibliografía, pero conviene hacer referencia a ella, ya que va a sostener nuestro cuerpo de estudio y será la base que apoyemos teóricamente el análisis principal que vamos a diseñar.

Aunque el siguiente apartado define y acota con precisión el objeto de estudio, nos gustaría diferenciar entre los antecedentes documentales del objeto principal de estudio, el vídeo musical ya mencionado, y la base teórica de lenguaje audiovisual y técnicas de realización: es lo que vamos a denominar como punto de enfoque, mucho más extenso en cuanto a historia y bibliografía.

La referencia bibliográfica de partida, y por fecha de publicación, en lo que se refiere al vídeo musical será la obra de E. Ann Kaplan de 1987, *Rocking around the clock: Music, television, postmodernism and consumer culture*. Andrew Goodwin publica en 1992 *Dancing in the distraction factory*, aborda el vídeo musical desde un punto de vista musical y sociológico, y también supone un fuerte impulso a los estudios a realizar en este campo.

La autora Carol Vernallis, profesora de cine y medios de comunicación en Estados Unidos, se perfila como una de las principales citas de nuestra investigación con sus textos *Experiencing Music Video* de 2004 y más recientemente *Unruly Media*, de 2013. El primero de ellos, establece bases relacionales muy interesantes entre música e imagen en los vídeos musicales. Parte del libro se centra en los aspectos narrativos, como veremos también en otros autores. Creemos que para esta investigación es muy clarificadora su aportación relativa al montaje y edición de vídeos musicales. Al final del libro, aplica sus teorías al análisis de varios ejemplos de clips musicales.

El segundo que hemos citado, *Unruly media*, trata el panorama audiovisual desde la perspectiva multimedia, haciendo referencia al vídeo musical, que una vez que ha encontrado su hábitat natural en la red, se convierte en algo más que un medio para vender canciones, integrándose en forma y contenido en otros productos de esta nueva realidad multimedia.

Sound and Vision, The music video reader, de los autores Frith, Goodwin y Grossberg (1993) es otro de los manuales de referencia cuando se trata de trabajar el concepto del vídeo musical. Disponible en inglés, al igual que los de Vernallis, nos da argumentos de importancia y motivos suficientes para entender el vídeo musical como formato audiovisual influyente en la cultura popular: desde sus orígenes en los 80 hasta las influencias entre los jóvenes, la música o la televisión. Cada capítulo está planteado a modo de monografía que aumenta la riqueza de las aportaciones que realizan los diferentes autores.

Otro manual destacado en nuestra investigación será *Money for Nothing* (2007), de Saul Austerlitz, que realiza un recorrido por la música y los vídeos musicales desde los Beatles a los White Stripes. Continuando con las referencias en lengua inglesa, serán interesantes para mi trabajo las aportaciones de Beebe y Middleton, Darley y Weibel.

En las referencias bibliográficas en español, hemos de tener en cuenta algunos trabajos que van a marcar la línea conceptual con la que vamos a definir nuestro objetos de estudio. El libro de Raúl Durá, *Los video-clips: Precedentes, orígenes y características* (1988), y los numerosos artículos y publicaciones de Ana Sedeño, serán de especial importancia en esta tesis.

Es posible hablar de una línea de investigación que se abre en el sur de España sobre el objeto del vídeo musical, ya que diferentes investigadores están enfocando el concepto desde ópticas muy diversas: La propia Ana Sedeño lo trata desde el punto de vista narrativo, estético, formal, etc. hasta los e-clips, en Málaga. David Selva Ruiz, en Cádiz, ha publicado el año pasado un manual sobre la incidencia comercial del vídeo musical en la industria musical, además de diversos artículos donde analiza la relación entre música e imagen en el género, *El videoclip. La comunicación comercial en la industria musical* (2014).

Varias tesis presentadas en 2014, en Sevilla y Huelva por A. Caro Oca y

por J. Rodríguez López, respectivamente, encuadran el clip musical desde el punto de vista semiótico una, y con un modelo basado en el análisis de la producción musical una figura concreta (A. Warhol), la otra. Pérez Rufi (2014) también ha centrado sus estudios en las posibilidades del clip musical en la época transmedia, con lo que hay un corpus de estudio sólido sobre el que este trabajo pretende realizar una pequeña aportación.

Todos ellos, junto a Leguizamón (2001), Viñuela (2009) con su recorrido histórico del vídeo musical en España, Pérez Yarza y su estudio semiótico del rock en los 90, *Historia, estética e iconografía del videoclip musical* (2009), de Juan Antonio Sánchez López, suponen los antecedentes más destacados, además de todos aquellos artículos y publicaciones que citaremos en el capítulo correspondiente a nuestro objeto de estudio.

Se pueden encontrar aportaciones muy interesantes desde estudios adyacentes al vídeo musical, como puede ser la propia música popular, el arte, la publicidad con el libro de Saborit *La imagen publicitaria en televisión* (2000), además del manual de Ángel Rodríguez, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (1998), donde se trabaja la parte acústica y sincrónica en la narración audiovisual.

Una vez expuestos los antecedentes del objeto de estudio, nos gustaría centrar brevemente la atención sobre el enfoque posible que hemos elegido para acercarnos al concepto de vídeo musical. Se puede resumir como *técnicas de realización y montaje*, lo que abarca grandes campos con bibliografía extensa y específica que va desde el cine y la televisión, la narrativa audiovisual, el lenguaje narrativo audiovisual, géneros y formatos audiovisuales, técnica y tecnología de la edición videográfica y del montaje cinematográfico, hasta la evolución de las herramientas, estilos y tendencias en el ámbito audiovisual.

Varios son los manuales que vamos a utilizar este apartado de técnicas de realización audiovisual. Nos interesa especialmente la obra de Jaime Barroso, autor de varios libros y manuales de realización audiovisual. Además de varios artículos y trabajos en el ámbito de informativos de televisión, tiene dos manuales muy importantes para cualquiera que pretenda tomar una conciencia del trabajo de realización, tanto en cine como en televisión. El libro *Realización audiovisual*

(2008) comprende una revisión de las principales técnicas y experiencias en la realización de diversos formatos.

Más específico de cada uno de los géneros propios de la televisión es el libro *Realización de los géneros televisivos* (1996), también de Barroso, donde hace una descripción de los procesos de producción y realización que se llevan a cabo en televisión tanto dentro como fuera del estudio. Aparte del rigor de los conocimientos aplicados en esos manuales, valoro especialmente las indicaciones que el autor ofrece acerca de la experiencia y de la práctica del oficio de realización o director.

Además de estos dos manuales que nos va a servir de referencia haremos alusiones a otros, empezando por el más antiguo en su publicación como fue el de Daniel Arijón, llamado *Gramática del lenguaje audiovisual*, editado en 1976 y que supone uno de los primeros manuales de referencia que tratan de integrar aspectos de lenguaje audiovisual, realización en la práctica, producción, iluminación, etc.

En esta línea de manual completo se encuentran los trabajos de Gerald Millerson, tanto su manual de referencia como es el de *Técnicas de realización y producción en televisión* (2008), como otros más específicos como el libro denominado *Cómo utilizar la cámara de vídeo* (2002).

Muy interesante en el trabajo de recopilación de información serán los manuales de González Requena (1995) o Douglas Hart, y su *Manual del ayudante de cámara* (2000) que incluye un apartado interesante acerca de los elementos y medios técnicos de registro de imagen. Para referencias más narrativas o textuales, nos gustaría indicar la conveniencia de acudir a los manuales de Jesús García Jiménez, *Narrativa audiovisual* (1993) y a aquellos relativos a la docencia e iniciación al lenguaje audiovisual, como son los libros de Martínez Abadía y Fernández Díez, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (2004) o *El manual del productor audiovisual* (2011).

Ángel Rodríguez, doblemente citado en el apartado relativo al videoclip y su sincronización con el texto visual, tiene cabida también en el enfoque de lenguaje audiovisual que le vamos a dar a la investigación. Su libro *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual* (1998), puede servirnos de elemento bisagra de

los dos conceptos.

El manual *Montaje audiovisual* (2013), de F. Morales Morante nos parece una obra interesante también por lo actualizado de sus contenidos y por el capítulo inicial donde hace un repaso pormenorizado de las principales tendencias y estilos de montaje en la evolución cinematográfica.

Chión (1993), Catalá y Domenech (2001), Bordwell (1995), Castillo (2009) o Peter Ward (2000), serán autores que citaremos con cierta frecuencia en el apartado correspondiente a explicar las técnicas básicas de realización sobre las que vamos a trabajar en el formato de vídeo musical.

Decidimos incluir en este apartado una recopilación de conceptos de lenguaje audiovisual, que si bien son básicos en cualquiera que afronte este tipo de lectura, tiene la intención de facilitar, si fuera necesario, una rápida consulta o verificar el concepto en cuestión desde el punto de vista que aquí utilizamos.

1.2.- Justificación. Objeto de estudio.

En la actualidad, la industria musical posee una herramienta de gran fuerza para el lanzamiento de artistas, grupos y temas: el vídeo musical o videoclip. Se puede decir que es un formato que se ha adaptado perfectamente a las plataformas de contenidos y a las redes sociales.

Millones de enlaces musicales se envían y se comparten diariamente entre los usuarios de internet de todo el mundo. Cadenas de televisión especializadas en géneros y subgéneros musicales que han dejado de ser la principal forma de acceso al videoclip, pero que aún gozan de prestigio e influencia. En todo este panorama, con el videoclip tan heterogéneo en sus aspectos formales, pero a la vez tan perfectamente definido, nos podemos preguntar cómo se inició este formato que cambió el concepto de la música pop/rock en unos pocos años.

¿Qué motivos, ya en la segunda década del Siglo XXI pueden hacernos volver la vista atrás hacia esos años de revolución social y tecnológica que supusieron los años 80? Según nuestro parecer, es ahora cuando se dan una serie de circunstancias que permiten al investigador bucear en esas primeras técnicas de realización audiovisual que los directores de clips musicales trataron de implementar procedentes del cine, la televisión y la publicidad.

Tras establecer un contexto inicial, veamos si es posible calibrar la *relevancia del tema* (Wimmer y Dominick, 1996:23) respondiendo a sus ocho preguntas esenciales:

1.- Amplitud del tema:

Clanchy y Ballard sentencian que:

Tu trabajo debe estar claramente centrado en el tema propuesto y abordar plenamente sus aspectos esenciales. (Clanchy y Ballard, 1995:19)

Es un tema que ya queda delimitado en el propio título de la investigación y se amplía y se justifica en el apartado dedicado al objeto de estudio. La acotación de la investigación será uno de los pilares de esta tesis doctoral.

2.- Pertinencia de la investigación:

Para responder a esta pregunta creemos que es importante definir perfectamente el objeto de estudio. En este caso el vídeo musical, aunque veremos que no tiene una muy amplia bibliografía, sí ha sido objeto de trabajo de varias importantes investigaciones tanto a nivel nacional como internacional como ya hemos citado y por lo tanto, sí es un objeto de estudio pertinente.

El enfoque o el punto de vista serán las técnicas de realización. Otros enfoques del mismo objeto de estudio han sido realizados desde el punto de vista narrativo, estético, semiótico, cultural, artístico o comercial.

3.- Susceptibilidad de analizar los datos:

Los datos obtenidos de la investigación serán perfectamente analizados y clasificados. Necesitamos para este objetivo, una buena metodología y una ficha de análisis rigurosa y eficaz.

Los métodos estadísticos se complementarán con aspectos cualitativos simplificando la obtención de resultados y de conclusiones válidas. Intentaremos no caer en lo que Wimmer y Dominick califican como *seducción del instrumento*, según el cual se escoge un método estadístico sin entender qué significa el resultado que lo produce. (Wimmer y Dominick, 1996:24)

4.- Importancia del tema:

En este caso el investigador debería calibrar si su proyecto tiene interés o utilidad teórica o práctica. En nuestra opinión, y el enfoque que queremos proporcionar, así lo constata. Creemos firmemente que el videoclip es una herramienta fundamental en la formación de nuevos realizadores audiovisuales. Por muchas razones que iremos desgranando a lo largo de esta primera parte, pensamos que el trabajo aportará claves interesantes y potenciará algunos de los aspectos más destacados de la realización audiovisual.

A la importancia del tema hay que responder enfocando el aspecto desde la verdadera finalidad del estudio planteado. Evidentemente este trabajo tiene una finalidad académica ya que forma parte del proceso de elaboración de un trabajo de investigación para una tesis doctoral.

5.- Extrapolación de los resultados:

El valor de la investigación tiene como punto esencial la posibilidad de generalizar y extrapolar los resultados obtenidos. En este caso, el estudio de los vídeos musicales en la década de los 80 tendrá un valor histórico pero que además se puede aplicar una relevancia a todos los productos audiovisuales y musicales que se realizan en la actualidad, ya que precisamente lo que vamos a

estudiar es la génesis de un género que sentó las bases de la nueva estética de la publicidad, de la televisión y el cine.

6.- Costes económicos y temporales:

Nuestra investigación no repercutirá en un coste demasiado elevado ya que los instrumentos y técnicas de investigación están al alcance de cualquier persona. Instrumentos como la conexión para la navegación por internet o un ordenador para el trabajo y edición de textos, tampoco suponen un coste excesivo.

Con respecto a la temporalización, es importante fijar plazos y cumplir objetivos parciales que mantengan el flujo de trabajo constante.

7.- El enfoque planteado es adecuado a los objetivos:

En el apartado de la metodología ya desarrollaremos con más detalle este concepto. Dando por hecho que la metodología empleada en este estudio se adecua a los objetivos hipótesis de partida, hay que considerar la mejor estrategia para que no condicione los resultados ni afecte negativamente al proceso de la investigación.

8.- Perjuicio para los individuos implicados:

En este caso, la pregunta tiene una contestación bastante simple y evidente: no habrá perjuicio alguno para los objetos ni los individuos estudiados, ya que el trabajo tiene un carácter expositivo e histórico en los cuales autores, bibliografía, filmografía quedarán reforzados por las conclusiones que podemos extraer de la investigación.

Objeto de estudio

El **objeto de estudio de la investigación** que nos ocupa es el **vídeo musical** en su faceta formal y estética como formato que posee unas técnicas propias de realización audiovisual.

Wimmer y Dominick segmentan el objeto de estudio, afirmando que la elección del asunto investigado no está en las manos de quienes realizan trabajos de investigación. Sólo unos pocos en materia de comunicación tienen, por ejemplo, la fortuna de escoger y concentrarse en un área de investigación que les interese, sintiéndose a una determinada temática, cómo infancia y contenidos mediáticos violentos, pautas de lectura de prensa, publicidad de revistas o derecho de la información. Serán por tanto, pequeñas partes de la realidad a las que se acceden mediante el estudio científico. (Wimmer y Dominick, 1996)

Los mismos autores, continúan afirmando que,

Tales investigadores indagan sobre pequeñas parcelas de un gran puzle comunicacional para contribuir al establecimiento de una panorámica general de su área. Además algunos científicos de los medios se identifican con una sola estrategia metodológica. Escoger un tema para su investigación está al alcance de los principiantes, en situaciones como decidir un proyecto de tesis, tesina o trabajo académico para una asignatura. El problema consiste entonces en saber por dónde empezar. Hay un número inagotable de fuentes de información como temas susceptibles de investigación. (Wimmer y Dominick, 1996:18)

Delimitar y concretar el objeto de estudio es por tanto, en nuestra opinión, uno de los retos principales de esta investigación. Visualmente ponemos cerco al vídeo musical para la investigación con tres elementos que lo acotan:

1.- Delimitación temporal. Como hemos comentado anteriormente vemos muy importante el estudio formal del vídeo musical en su década de consolidación, es decir, desde 1980 a 1989, ambos inclusive.

2.- Delimitación espacial. Es necesario también centrar la investigación en una o varias localizaciones. Nos decantamos por trabajar en el mundo anglosajón, Estados Unidos principalmente, por razones técnicas y de producción aunque citaremos otros autores europeos y americanos cuando la muestra representativa lo exija, así como australianos o neozelandeses.

3.- Delimitación estética. Es el tercer lado del triángulo y la investigación requiere selecciones de carácter cualitativo, tales como una estética concreta, una temática, un subgénero o un estilo de vídeo musical. Aquí presentamos una propuesta utilizando un criterio de clasificación musical, por lo que abarcaremos los estilos de pop y rock con todas sus variantes y subgénero que integran.

Restringir el objeto del estudio se antoja esencial por el motivo de que nos enfrentarnos a una ingente y demasiado prolífica producción para intentar, ni siquiera, acercarnos a poder dar una visión global de la misma en su faceta técnica.

El corpus de estudio lo formará una muestra de videoclips seleccionados para ser analizados con los criterios y estructuras que desarrollaremos en el apartado de la metodología de trabajo, siendo en todo caso, un número de muestras suficiente para poder trabajar sobre nuestra hipótesis de partida

GRÁFICO DEL TRIÁNGULO DE SELECCIÓN



1.3.- Hipótesis y objetivos

Éste es un trabajo que se centra en las siguientes hipótesis. Diferenciaremos entre hipótesis principal e hipótesis secundarias:

Hipótesis principal:

En la década de los 80 se consolida el vídeo musical como género audiovisual en su referente técnico y asienta unas pautas de realización y montaje que lo definen formalmente. La presencia de elementos comunes, visuales, sonoros y textuales, lo harán identificable como formato.

Hipótesis secundarias:

- Las influencias directas en las técnicas de realización de los vídeos musicales en la década de los años 80, se encuentran en determinados géneros y formatos televisivos y cinematográficos de los que proceden autores y directores de clips en esta primera etapa.
- El equipo, los medios técnicos y recursos humanos para la realización audiovisual del vídeo musical, contribuyen de forma decisiva a marcar la estética visual de la época.
- La relevancia de los temas musicales de la época de la década de los ochenta se puede comparar con la presencia en internet de esos videoclips en la actualidad.

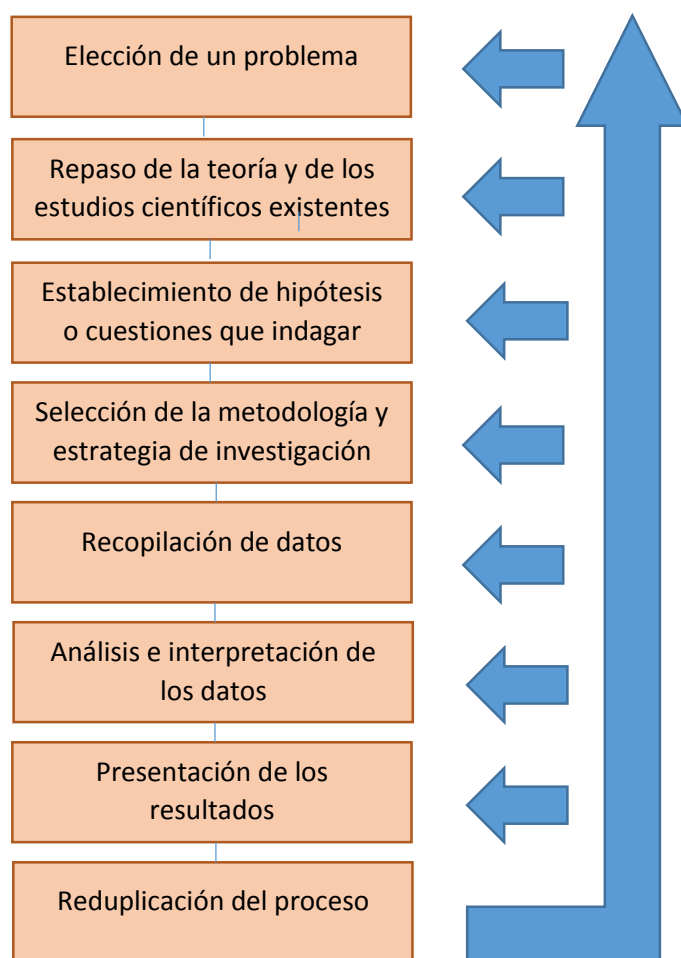
Los objetivos que se plantean en la tesis doctoral son variados y tratan de abarcar los diferentes puntos de enfoque que nos aporta el tema.

- Establecer una relación integradora entre los elementos formales de la realización audiovisual y el formato del vídeo musical, contextualizada en el periodo comprendido entre 1980 y 1989.
- Analizar las principales técnicas de realización audiovisual aplicadas en los videoclips de la década de los 80.
- Examinar las influencias televisivas y cinematográficas que tuvo el vídeo musical a nivel formal en su década de origen.
- Ponderar el éxito del tema en las ventas y reproducciones radiofónicas en su momento del lanzamiento con la repercusión actual de su vídeo musical en Youtube.

1.4.- Metodología de estudio. Muestras representativas

1.4.1.- Estructura del trabajo

Tomando como referencia la vertebración de un proyecto de investigación de Wimmer y Dominick, en su capítulo 2 nos ofrecen un esquema simple y efectivo para la elaboración de un estudio científico:



(Wimmer y Dominick, 1996:19)

Siguiendo el esquema, tras la introducción, comenzamos con el primer bloque de la investigación dónde procedemos a explicar los antecedentes y el estado actual de la cuestión, todo ello fundamentando los planteamientos básicos de nuestra investigación. Nos parece interesante realizar un esbozo

inicial donde se pueda realizar una proyección histórica de la combinación de música e imagen en los medios audiovisuales.

La justificación y el objeto de estudio centran otro apartado clave donde definimos el tema y delimitamos tanto temporal, espacial como estéticamente nuestro objeto de estudio, así como todo el corpus que va a contener la muestra de la investigación.

Posteriormente pasamos a definir una hipótesis principal y varias secundarias que marcarán las metas de este trabajo, además de los objetivos en términos de acción que buscará también este trabajo.

En el apartado relativo a la metodología de estudio pretendemos dar una visión genérica con perspectiva de nuestro trabajo y el método que vamos a emplear en la toma de muestras representativas de los vídeos musicales.

Un tercer capítulo nos va a llevar a una definición y características básicas de nuestro objeto de estudio, el vídeo musical, estudiaremos lo que los principales autores han trabajado sobre las estructuras narrativas, sus antecedentes técnicos y un breve repaso sobre los principales hitos en la evolución del formato. Aquí pretendemos dar una visión de conjunto del contexto audiovisual, donde nace y se desarrollan los primeros estilos y tendencias del clip musical. Las aportaciones técnicas en cuanto a formatos y posibilidades del vídeo serán determinantes, sin olvidar que cineastas, realizadores de televisión o publicistas también dejaron su impronta en el género.

Con este último apartado cerraremos el primer bloque relativo a la definición del objeto de estudio y acotar los principales planteamientos de este trabajo.

El bloque II, contendrá la ficha de análisis de nuestra investigación, estableceremos las fases técnicas de su diseño, planteando la estructura de la muestra, que ya hemos esbozado en la metodología y construiremos unas tablas resúmenes de los datos obtenidos así como las conclusiones de nuestro análisis.

El último apartado realizará una ampliación de las conclusiones globales de la investigación, plantearemos líneas de futuras tesis o trabajos en el ámbito audiovisual relacionados con el vídeo musical.

Al final de esta memoria sitúo la bibliografía, filmografía y fuentes documentales consultadas para el trabajo. Además se incluirá la ficha técnica de análisis empleada, la muestra representativa de los vídeos musicales o cualquier documento gráfico, sonoro o visual considerado de interés para futuras investigaciones.

1.4.2.- Justificación metodológica de la investigación.

Después del breve recorrido que acabamos de hacer, la metodología que vamos a seguir en la investigación tiene, por un lado, un carácter cuantitativo, en tanto que las conclusiones serán extraídas del sistema de recopilación de datos diseñado. Además, contendrá una parte cualitativa, donde se estudiarán aspectos estéticos y formales de los vídeos musicales en las delimitaciones referidas.

En una primera aproximación conceptual para Taylor y Bodgan (1984) el término *metodología* designa el modo en que enfocamos los problemas y buscamos las respuestas. En las ciencias sociales se aplica a la manera de realizar la investigación. Nuestros supuestos, intereses y propósitos nos llevan a elegir una u otra metodología. Reducidos a sus rasgos esenciales, los debates sobre metodología tratan sobre supuestos y propósitos, sobre teoría y perspectiva.

En Piñuel Raigada y Gaitán Moya, se nos hace partícipes de la necesidad de adecuar el método de investigación:

*Como bien es sabido ninguna teoría científica puede ser
formulada a partir de cero, todas ellas son propuestas por el contrario*

cuando previamente se construye un modelo conceptual que selecciona, representa y relaciona datos extraídos de un ámbito de la experiencia humana, y la experiencia humana es una edificación cognitiva construida en colectividad. (Piñuel Raigada y Gaitán Moya, 1995:26)

Esta representación de la experiencia de la percepción y el análisis metódico será la base de esta investigación.

Jensen y Jankowski, realizan una aproximación histórica a la metodología que nos interesa, afirmando que las humanidades se han apoyado durante mucho tiempo en métodos de análisis sistemático, aunque éstos no se conozcan como formalmente metodología.

La noción literaria de exégesis, conlleva habitualmente una operación cognitiva de análisis e interpretación en la que no se puede dibujar ninguna línea clara entre análisis de los datos y la subsiguiente discusión sobre los descubrimientos añadidos. (Jensen y Jankowski, 1993:43)

Por lo tanto, partiendo de un análisis textual, podemos iniciar una recogida de datos para una posterior interpretación formal.

Los estudios literarios empiezan a partir de la percepción fundamental de que el lenguaje, tal como se le emplea también en las prácticas cotidianas y culturales, no es transparente, pero requiere una atención analítica detallada para ser interpretado (...) Debido a que el lenguaje es un elemento constitutivo de la mayor parte de los estudios cualitativos, se puede construir una tipología de las metodologías cualitativas en torno a los usos característicos del lenguaje. (Jensen y Jankowski, 1993:43-44)

La idea de *lenguaje*, en el que incluimos el concepto de lenguaje audiovisual, lo desarrollan afirmando que el centro de atención del lenguaje sugiere la interesante posibilidad de llegar a una metodología sistemática o estadística de la investigación cualitativa con referencia a los distintos niveles del

discurso lingüístico. Retomaremos esta idea que aplicaremos al vídeo musical un poco más adelante en este mismo apartado.

Para estos autores una buena metodología es aquella capaz de acotar y categorizar cualquier objeto de estudio y para ello ayuda el concepto de género, indicando lo que significa comunicar en y sobre la historia.

En este caso, la investigación que nos ocupa tiene como objeto el tipo de lenguaje que va a desarrollar el género/formato del vídeo musical, estableciendo la posibilidad de un lenguaje propio y diferenciado de otros productos audiovisuales en la época.

Para McQuail (1985) fueron la psicología y otras disciplinas las que llevaron a cabo los primeros trabajos a fondo sobre percepción visual en las comunicaciones.

Otro aspecto a tener en cuenta es la *subjetividad*, no como aspecto negativo sino con una nueva forma de comunicación visual.

Los medios visuales no sólo proporcionan instrumentos de expresión estética, diferentes de la imprenta o el audio. La comunicación visual, a través de sus sistemas de estudio y las categorías del tema presentado a las audiencias, también puede acarrear diferentes formas de socialización y aculturación. Así pues, parte del impacto social de los medios de masas puede atribuirse a ciertas formas institucionalizadas de subjetividad asociada con la recepción y experiencia de los medios, por ejemplo, la mirada concentrada propia del cine, opuesta al vistazo distraído característico de la recepción televisiva. (Jensen y Jankowski, 1993:52)

Y por último, los autores nos hablan del *contexto* para el análisis de la comunicación visual en dos aspectos: primero, las instituciones y las tecnologías de los medios visuales son especialmente complejas y de gran envergadura, como el caso de la red de televisión y la telemática, las citadas tecnologías de vídeo con ordenador, mantienen la promesa de descentralización y quizás de democratización.

En este caso, el vídeo musical presentará una referencia a esa democratización de los medios y al concepto de *prosumer*, como productor y consumidor de clips musicales.

En segundo, lugar puede considerarse que los medios de masas visuales redefinen, en términos discursivos, su contexto. La televisión ha establecido un nuevo perfil entre los dominios públicos y privados.

Aquí los autores citados establecen un contexto, un entorno cualitativamente insólito en el que los discursos de los medios y de la vida cotidiana pueden ser cada vez más indistinguibles. El vídeo musical sería una de estas primeras formas de manifestación discursiva, objeto de la investigación que nos ocupa.

Volviendo a la justificación metodológica, Galindo Cáceres (1998), establece que el asunto de la metodología es de orden lógico, responde a la pregunta de por qué se hacen las cosas así y no de otra manera.

Se entiende aquí que se configura la guía de operaciones, muchas de las cuales pueden intercambiarse sin modificar sustantivamente el resultado, tal vez sólo un poco. Deduce que aquí es donde opera el estratega, el visionario de la investigación a corto plazo, por el tiempo que dura un proyecto particular.

La metodología decide el camino general donde las operaciones concretas representan los pasos particulares.

Diferente es el concepto de la epistemología que se ordena en una dimensión superior a la metodología pero que está íntimamente relacionada con ella y con la tecnología. Ahí se define el para qué y el para quién se hace lo que se hace. (Galindo Cáceres, 1998:23)

Para ir concretando nuestra forma de trabajar en el lenguaje audiovisual seguimos a Jensen y Jankowski (1993) cuando afirman que el estudio del lenguaje que, tradicionalmente como en la filosofía clásica, ha estado

preocupado por la forma, en las últimas dos décadas ha vuelto la atención hacia los usos del lenguaje en la vida cotidiana.

El análisis de la recepción señala que cualquier estudio acerca del impacto en la experiencia de los medios de comunicación ya sea cuantitativo o cualitativo, tiene que basarse en una teoría de la representación, del género y del discurso que va más allá de la operacionalización de las categorías. (Jensen y Jankowski, 1993:55)

En García Ferrando y otros (1996), se abre la puerta a la utilización de métodos cuantitativos en las ciencias sociales, afirmando que:

Las ciencias físico-naturales se caracterizan por el empleo de métodos cuantitativos, incluso cabe afirmar con cierta licencia, que utilizan generalmente el “método cuantitativo”: contar, pesar y medir, con todo el extraordinario grado de refinamiento que caracteriza a tan simples operaciones cuando son llevadas a cabo por la ciencia. Los fenómenos y las relaciones entre fenómenos deben expresarse de forma matemática, esto es, cuantitativamente, y la prueba de la hipótesis se expresa igualmente en términos de probabilidad frente a las leyes del azar. Las ciencias sociales por su parte, pueden y deben utilizar el método cuantitativo, pero sólo para aquellos aspectos de su sujeto que lo exijan o lo permitan. (García Ferrando, 1996:35)

En este caso, vamos a trabajar con la combinación de técnicas cualitativas de análisis del contenido, ya que valoraremos la sintaxis del lenguaje audiovisual, y con métodos de análisis cuantitativos, mediante una ficha de análisis homogénea, que nos aporta datos objetivos sobre los que fundamentar nuestra investigación sobre las técnicas de realización.

1.4.3.- Selección de la muestra representativa

Tal y como refieren Wimmer y Dominick (1996), uno de los principales objetivos de toda investigación científica consiste en describir la naturaleza de una población, ya sea ésta un grupo o clase de sujetos, variables, conceptos o fenómenos.

Una muestra probabilística se elige mediante reglas matemáticas, por lo que la probabilidad de selección de cada unidad es conocida. Por el contrario, una muestra no probabilística no se rige por regla matemática de la probabilidad.

En definitiva, todo estudio científico realizado para comprobar o rechazar una cuestión o hipótesis importante deberá emplear muestras probabilísticas. El muestreo probabilístico se sirve de algún procedimiento sistemático de selección, como tablas de números aleatorios, para garantizar que cada unidad ha tenido las mismas oportunidades que el resto de ser elegida. Aun así, la sistematicidad del procedimiento no siempre garantiza la representatividad de la muestra respecto a la población. (Wimmer y Dominick, 1996:69)

La elección de los vídeos musicales que conformarán nuestra muestra de estudio es uno de los principales interrogantes que plantea el trabajo.

Puede ser un inicio acotar y definir el espacio y tiempo sobre el que vamos a actuar pero aun así, es preciso establecer un criterio unificado que englobe a todos los elementos seleccionados. Algunos de los trabajos consultados: Vernallis, Sedeño, Caro Oca, Rodríguez López, etc., plantean opciones de muy diversa índole para el acercamiento del investigador a una muestra fiel, representativa y coherente de un cuerpo de vídeos musicales sobre el que trabajar. Dos son los *aspectos sobre los que no nos gustaría basar el estudio*:

- a. Personalización. No pretendemos realizar un estudio concreto sobre un grupo, artista o director. De hecho, suponen unas estupendas líneas de investigación para completar/continuar el trabajo que nos ocupa, véase apartado 1.5 *Aspectos excluyentes*. En este caso, preferimos una visión variada de técnicas y estilos para enriquecer en análisis y responder a los objetivos definidos.
- b. Subjetividad. Las técnicas de selección de muestras intencionales o aquellas denominadas no probabilísticas (Wimmer y Dominick: 1996) pueden resultar no adecuadas en esta situación que hemos dibujado. A continuación exponemos algunas razones sobre las que apoyamos esta afirmación:
 - La población de estudio, aun tras la triple delimitación espacio-temporal-estilística realizada, es ciertamente voluminosa, como veremos en el apartado dedicado al vídeo musical, abarcando una gran cantidad de producciones en muy diferentes formatos. El número de clips musicales ha de estar, en nuestra opinión, definido claramente desde el principio.
 - Continuidad o discontinuidad, son conceptos que pueden ir asociados al término relevancia. Aquí el investigador podría realizar una selección subjetiva de muestras de aquellos temas, grupos o estilos que hubieran tenido recorrido musical desde la década de los 80 hasta nuestros días y tengan más presencia en el imaginario colectivo actual. En este caso, sería fácil obviar éxitos de la década que no han tenido continuidad, siendo por tanto, lo que podemos denominar de trayectoria discontinua. Un claro ejemplo de esta situación son los llamados *One Hit Wonder*, término empleado para marcar a aquellos grupos o cantantes con un solo éxito en su recorrido musical. Bien es cierto, que pretendemos combinar el concepto de relevancia en la década de los 80 con el éxito actual de un vídeo musical concreto.
 - Elegimos diversificar antes que priorizar. Puede ser tentador para esta investigación centrarnos en análisis de la producción videográfica de autores y directores de reconocido prestigio, que incluso poseen trayectoria en trabajos publicitarios o cinematográficos, que dejan su marca de estilo en la realización de sus vídeos musicales. La intención

en esta descripción de método de trabajo, es dar cabida a todos los realizadores y directores posibles para diversificar y enriquecer todo lo posible la muestra seleccionada.

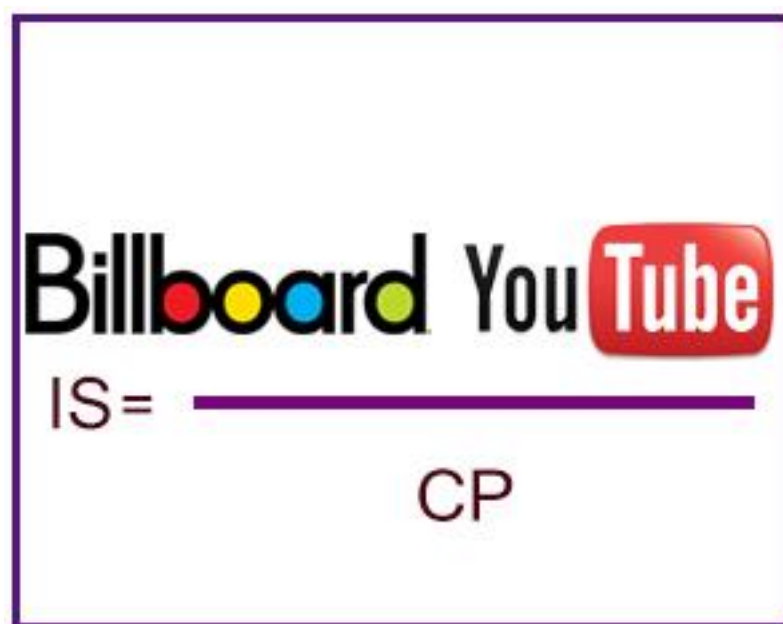
Sentadas estas bases, **proponemos una metodología de selección de las muestras que permita elegir cada objeto de análisis atendiendo a criterios fijos** y que sirvan a nuestro propósito de estudio.

1.- Asociamos éxito musical del tema del videoclip, al éxito del propio vídeo musical. De esta forma podremos usar listas del tipo Billboard, que lleva haciendo rankings desde 1936 y combinando datos de ventas con radiodifusión. Desde principios del siglo XXI incluye descargas y ventas online para su cómputo general. Nos centraremos en los temas que alcanzaron el número uno y las semanas que se mantuvieron en él.

2.- Introducimos una variable de relevancia actual. Tras barajar otras opciones, como encuestas personales o datos de ventas actuales de temas de la década de los 80 que pueden quedar claramente segmentados, nos hemos decidido por incluir un dato objetivo que apoye la teoría de que los vídeos musicales de la década siguen teniendo influencia en la actualidad: número de visionados en la plataforma YouTube. Si hubiera varios usuarios que han subido el mismo vídeo musical, el elegido sería aquel con mayor número de visitas.

3.- En tercer lugar, consideramos importante **incluir en la ecuación algún tipo de filtro**. Lo hemos denominado *Cociente de Popularidad*. Para ver si un vídeo cualquiera tiene aceptación en la red YouTube, la medida establecida está en millones de visionados. Pues bien, se puede otorgar un valor constante de 1.000.000 a dicho cociente de popularidad para elegir aquellos vídeos musicales que siguen siendo referencia técnica y estilística hoy día.

La fórmula que proponemos se resume de la siguiente forma:

A diagram showing the formula for the selection index (IS). At the top, the words "Billboard" and "YouTube" are displayed, with "Billboard" in black and "YouTube" in its characteristic red and white logo. Below this, the formula is presented as $IS = \frac{\text{YouTube}}{CP}$. The "IS =" part is on the left, followed by a horizontal line representing the denominator, with "CP" centered below it. The entire diagram is enclosed in a purple rectangular border.

Donde, IS es el Índice de Selección, YouTube es el número de visitas a una fecha determinada, Billboard es el número de semanas como líder de la lista (este dato será siempre como mínimo de valor 1) y CP es el cociente fijo de popularidad con un valor de 1.000.000.

El número de muestras. Limitaciones.

Se deduce de lo anterior que tendrán más posibilidades de ser seleccionados aquellos temas que se mantuvieran durante un tiempo en una buena clasificación de BB (Billboard), pero ahora surge otra cuestión y es la relativa al número de temas para nuestro estudio.

En Wimmer y Dominick (1996:78), encontramos que la determinación del tamaño de la muestra adecuado conlleva uno de los aspectos más controvertidos de la teoría del muestreo. ¿Qué tamaño ha de tener una muestra para obtener el deseado nivel de confianza en los resultados? No existe desgraciadamente,

según ellos, una respuesta simple a esto. Hay diversos procedimientos estadísticos que ofrecen diferentes soluciones respecto al tamaño muestral adecuado, pero cada procedimiento estadístico o método de investigación no dispone de una fórmula de cálculo específico para su caso, por lo que es recomendable consultar manuales más especializados sobre métodos de muestreo, si se quiere indagar sobre una fórmula de cálculo en particular.

El tamaño de la muestra necesario en cada estudio dependerá de uno o varios de los siguientes aspectos:

1.- Tipo de investigación.

En nuestro caso, nos encontramos en un estudio histórico-descriptivo que trata de enlazar las técnicas de realización de los vídeos musicales en sus inicios. Será la intención de la investigación que los datos obtenidos sean extrapolables al conjunto de la población, pero con las restricciones y limitaciones que describiremos a continuación.

2.- Objetivos de la misma.

La segmentación de la población que proponemos, en tanto que serán analizados vídeos musicales pop-rock y en una delimitación espacio-temporal concretas, establecerá la necesidad de cerrar una muestra de la población.

3.- Complejidad del proyecto.

En el caso que nos ocupa, la complejidad la marca la gran cantidad de individuos de la población: fue una década de postmodernidad, democratización técnica, plataformas de difusión y distribución, etc. Además de la apertura de nuevos formatos audiovisuales, con lo que la producción de vídeos musicales fue muy numerosa.

4.- Margen de error tolerable.

En la situación del investigador, procuraremos establecer sistemas de comparación e inferencia entre los resultados hallados en la muestra y los existentes en la población considerada.

5.- Limitaciones de tiempo.

Las limitaciones de tiempo en esta investigación no son relevantes.

6.- Restricciones económicas.

El coste económico que pueda repercutir en esta investigación no debe ser considerado para condicionar la elección de la muestra.

7.- Antecedentes de investigación en el mismo campo.

Otros análisis que han formado un corpus de estudio con muestras de vídeos musicales por parte de otros autores han sido de lo más heterogéneos en este sentido.

Sí nos parece acertado una subdivisión de años dentro de la década de la muestra para poder ver la evolución cronológica de los vídeos. Así lo divide Caro Oca, en su estudio de la evolución de la cadena musical MTV, donde analiza desde el punto de vista semiótico un vídeo musical de cada año.

Para nuestro propósito, siguiendo este criterio, creemos que podemos mantener la cifra por año hasta tres, aunque no tienen porqué ser del mismo año. Eso lo marcará el proceso de selección, asumiendo la posibilidad de que algún año no posea representación en la muestra. En los 10 años que van de 1980 hasta 1989, **el número de muestras ascenderá a 30**, para ofrecer una perspectiva amplia de las principales técnicas de realización empleadas en los vídeos musicales de la época.

Somos conscientes de las limitaciones que presentan estos criterios tanto de selección de muestras como de delimitación de su número, en tanto que se pueden quedar al margen otras plataformas de visualización de vídeos musicales diferentes a YouTube y otras listas y rankings musicales, pero se hace imprescindible la toma de estas decisiones para unificar los criterios y demás motivos que se han expuesto anteriormente.

Aspectos excluyentes

Nos parece interesante para terminar este primer apartado del planteamiento, mencionar algunos aspectos excluyentes y complementarios a la investigación, es decir, no vamos a estudiar ni profundizar en algunos elementos

que relataremos a continuación, pero sí mantenemos abierta la línea de investigación sobre otros aspectos que pueden resultar interesantes y complementar el estudio.

Uno de ellos puede ser entrar en el objeto de estudio desde el punto de vista taxonómico o clasificatorio. No creemos que sea necesario perdernos en el análisis de identificar ni clasificar elementos más allá del propio objeto de estudio. Por lo tanto, no es objeto de la investigación profundizar en el concepto de videoclip partiendo de lo que otros autores y autoras han realizado ya hasta la fecha. Para nosotros este será un punto de partida desde el que afrontar el verdadero sentido de la investigación, que es conocer las tácticas y técnicas de realización con el que el género empezó a dar sus primeros pasos.

Otro elemento sobre el que vamos a pasar un poco de lado son los aspectos narrativos del vídeo musical. Ya existen estudios específicos realizados en este campo narrativo, semióticos y conceptuales sobre el significado de las imágenes, roles de sus personajes, etcétera. Las menciones que realicemos a este apartado serán porque se justifiquen desde el punto de vista técnico en la realización y montaje del producto.

Un apartado interesante sobre el que no vamos a profundizar demasiado son los elementos relativos a la producción y el estilo paralelo que estos directores de vídeos musicales realizaron en otros campos audiovisuales, entiéndase por ellos publicidad, cine o cualquiera de los formatos televisivos.

Tampoco será objeto del estudio realizar una investigación exhaustiva sobre la industria cultural a nivel global, ni anglosajón ni europeo de la década de los 80. Encontramos manuales como el de Durá (1988) y en cierta forma el de David Selva (2014), que también incluyen un desarrollo histórico del videoclip y su incidencia en la industria cultural. Sin dudarlas corrientes postmodernistas tendrán cabida en la investigación cuando abordemos el objeto de estudio, con enfoques artísticos y estilísticos y desde luego tendremos en cuenta el vídeo musical como un motor de cambio social y evolución del concepto audiovisual, pero reiteramos que no será el enfoque principal.

Tampoco pretendemos entrar en monografías, muy interesantes sin duda, sobre directores de referencia que realizan su actividad productiva en los vídeos

musicales de los 80. Mulcahy o Barron, entre otros, merecen estudios individualizados y pormenorizados de su obra y su trayectoria, pero a nosotros nos van a servir de referencia para establecer, si acaso es posible, el parámetro de análisis de las técnicas de realización genérica de los vídeos musicales en los años 80.

Haciendo mención, pero sin entrar a escribir ni a categorizar, otro de los aspectos serán los nuevos formatos y soportes del vídeo musical, a no ser que haga referencia a ellos por la influencia que ha tenido la producción de los años 80 en la actualidad. Lo hemos citado anteriormente, es muy interesante descubrir cuáles son esas influencias de los videoclips que supusieron una referencia en la producción actual.

Descartamos entrar a analizar, aunque también lo consideramos una línea de investigación abierta que ya han abordado otros investigadores como Ana Sedeño, la de la producción de vídeos caseros o semiprofesionales que versionan los vídeos musicales de la década de los 80, y que en algún caso pueden llegar a tener más visitas que el original. Suponen otros formatos alternativos al vídeo musical oficial del tema al que representa, cuya incidencia dejó abierta porque se puede entrar en un bucle de retroalimentación, es decir, generaciones que acceden a conocer el clip original gracias a la visualización de una versión o parodia realizada en la actualidad.

No debatiremos las nuevas posibilidades que las plataformas como YouTube o Vimeo representan para que cualquiera pueda producir o desarrollar versiones alternativas de vídeos clásicos de la década de los 80.

CAPÍTULO 2: El vídeo musical. Aproximación interdisciplinar

Introducción

En este segundo apartado dedicado a nuestro objeto de estudio, el vídeo musical, intentaremos abordar el concepto desde diferentes puntos de vista. No es nuestra intención realizar una nueva tipología, ni entrar en debatir aspectos que ya han trabajado otros autores de forma profunda y rigurosa. La perspectiva panorámica del objeto de estudio y alcanzar a ver su magnitud multi e interdisciplinar será prioritaria en el desarrollo del capítulo.

Como investigador, nos planteamos desde un primer momento cuál puede ser la forma de afrontar con garantías este concepto de difícil definición y precisión académica y práctica. Son varios los enfoques que se le puede dar, como por ejemplo un enfoque histórico, evolutivo, segmentado por los estudios realizados en Europa y Estados Unidos, comercial, artístico, etcétera.

Nuestra opción definida desde el principio, es intentar darle forma al concepto de videoclip desde un punto de vista multidisciplinar. Ya han entrado otros autores como Sedeño (2002), Selva (2014), Durá (1988), Grossberg (1993), etcétera, a precisar los aspectos específicos más relevantes que caracterizan al vídeo musical.

Pretendemos, por lo tanto, ir concretando cada uno de los puntos de vista con los que los autores han definido la idea o concepto de vídeo musical. Partimos, y esto casi que es unánime, entre todos los autores consultados, de una complejidad conceptual importante. Esto ha hecho que durante mucho tiempo sea difícil encontrar una definición válida, clara, objetiva y global de la idea de videoclip, así que puede ser una opción perfectamente válida convertir este apartado en una conceptualización interdisciplinar aplicable a otros campos afines, como pueden ser el del arte, de la publicidad, la televisión o el cine para formar el corpus académico sólido sobre el que realizar nuestro posterior análisis.

Un punto de partida puede ser la opción que realiza el autor David Selva de recopilar definiciones, en algunos casos complementarias y en otras contradictorias, del concepto de videoclip. En este apartado, nuestro principal objetivo será definir las características básicas del vídeo musical. En primer lugar, estableceremos el concepto básico, posteriormente nos centraremos en reflexionar sobre aspectos estratégicos de su tipología, qué posibilidades nos ofrece el trabajo desde diferentes puntos de vista, clasificaciones y hablaremos de su categorización como género o formato sin entrar en ninguna de los debates académicos que se hayan podido suscitar.

Posteriormente incidiremos en algunos aspectos relacionados con su historia y ligados íntimamente a su evolución; décadas en las que podemos dividir su progreso: la dificultad de la definición conceptual viene dada en cierta medida por la evolución constante del formato y las condiciones que le aplican las diferentes plataformas de difusión sobre las que se asienta.

También nos gustaría abordarlo desde el punto de vista artístico. Otros autores, ya han trabajado el concepto como la posmodernidad, sus características y el vídeo musical como el máximo exponente de la era neobarroca. En nuestra opinión, el arte también tiene cabida dentro del concepto de videoclip: Arte y creatividad, arte y formación y arte en las posibilidades expresivas y técnicas relacionadas con la teoría de la imagen.

Otro aspecto básico que está íntimamente relacionado con el vídeo musical, y de hecho forma parte de algunas de las definiciones que vamos a tratar, es el ámbito de la publicidad. Se erige en uno de los valedores principales del formato del vídeo musical, debido a que muchos de los análisis, definiciones y autores hablan de la esencia promocional del vídeo musical sobre la canción que se ha realizado. Se puede añadir además de la canción, imagen del artista, estilo musical, tendencias, etc.

La televisión será otro de los puntos de referencia conceptual. El vídeo musical es un formato eminentemente televisivo en su génesis. La pequeña pantalla supone la plataforma básica de su difusión durante dos décadas, hasta la llegada de internet y sus servidores de vídeo que permiten un consumo

diferenciado del monopolio televisivo. Además, está la función de apoyo a la programación y formar parte del subgénero televisivo musical.

Como antecedente técnico, debemos hablar del cine. Se deduce en este caso que éste será un enfoque histórico y de precedentes de unión entre imagen en movimiento y música. Antecedentes visuales y música y cine serán los principales apartados que toquemos en este punto.

La música será otro de las perspectivas ineludibles que debiera contener este marco teórico relativo al vídeo musical. La música supone el límite y a la vez el marco que da lugar a la existencia del clip musical. Tendremos en cuenta aspectos técnicos, así como la significación o aspectos narrativos, que tan bien desarrolla Vernallis (2004), como la capacidad de evocar imágenes que tiene la música y su significación. De esta forma completamos nuestra investigación con una referencia semiótica a la relación entre imagen y música.

Y por último, aunque realmente este capítulo del marco teórico no tiene una ordenación de prioridades, hablar sobre el videoclip desde el punto de vista industrial. Música, imagen, televisión, vídeos musicales, tienen un componente económico que no podemos dejar de lado: el stardom, su finalidad promocional y comercial, el texto estrella de Goodwin, etcétera, serán otros elementos para comprender de forma global la idea y el concepto del vídeo musical.

2.1.- El concepto de vídeo musical

A pocas personas alfabetizadas en lo audiovisual sería necesario explicar el concepto de vídeo musical. El imaginario colectivo asume y digiere el significado con total facilidad, y es proporcional en todo caso a las dificultades de explicación del propio concepto que implica un trabajo de síntesis de muchos puntos de vista implicados.

El videoclip nace como un fenómeno publicitario caracterizado por un alto grado de densidad informativa audiovisual y en el objeto televisivo e intertextual donde más innovaciones formales y de efectos especiales se producen.

Se sustenta en la cultura mosaico de los 80, su materialidad presenta la hibridación de diferentes medios de expresión, y en éste se dan cita multitud de géneros y estilos artísticos. No es de extrañar dicha heterogeneidad si tenemos en cuenta sus antecedentes artísticos y técnicos: el cine experimental de Fischinger, los soundies, los scopitones, o el videoarte.

Al abordar un fenómeno tan complejo como el videoclip, lo primero que llama la atención es la diversidad de expresiones con las que se le nombra, tanto en castellano como en inglés. En ambos idiomas, la denominación oscila entre las diversas combinaciones de términos como vídeo, música, televisión, clip, rock, pop, promo, etc. El resultado es una extensa lista que va desde el término castellano videoclip o el inglés *music video* hasta construcciones como rock promo, picturemusic o promoclip (Selva, 2014:89). El propio término videoclip aparece en la bibliografía con variaciones ortográficas, en función de la presencia o no de acento ortográfico en la partícula vídeo y/o de un guión entre los dos componentes de la palabra, resultando así las siguientes combinaciones: videoclip , vídeoclip , video-clip y vídeo-clip.

No renunciamos en el caso de esta investigación, a una nomenclatura variada que sirva para agilizar la lectura pero que no posee matices excluyentes sobre el propio concepto de vídeo musical.

Para Goodwin (1987), en una de sus aproximaciones a la definición, establece que videoclip es la puesta en escena de la música, aunque es tan excesivo el énfasis a los componentes visuales en el clip, que con eso se está olvidando sistemáticamente la música, subordinando al videoclip al género televisivo. La plataforma de difusión, como se ha comentado antes, fagocita en cierta manera para el autor, la esencia musical del formato.

Desde otra perspectiva, el video-clip es el reciclaje de imágenes arrancadas de su contexto original, en donde cobraban sentido, para convertirlas en imágenes flotantes cuya única significación es estar libres sin ningún control que les obligue a producir o tener sentido (Fiske, 1993). Hablamos en esta visión de la supremacía de los significantes sobre los significados, de la expresión sobre el contenido, de la forma sobre la sustancia y esto se debe a la ausencia de metarrelatos para explicar la experiencia humana, produciendo imágenes visuales sin ninguna conexión con el texto verbal y ninguna referencia con el mundo natural.

Una de las referencias que más ha influido en posteriores análisis es la aproximación apocalíptica de Straw,

El video-clip es una metonimia molesta que pasa de significantes a significantes sin mostrar significados dejando todo el juego a las referencias culturales. (Straw, 1993:143)

Diego Levis (2004) nos ofrece una definición global que se acerca bastante a nuestra visión integradora,

El vídeo clip ilustra visualmente una canción que existe previamente. Su duración habitual es entre cuatro y seis minutos. Se trata de un soporte promocional que la gran mayoría de sus destinatarios no percibe como tal, confusión que incrementa su eficacia comercial y simbólica otorgándole una especial significación sociocultural. En ningún otro producto mediático aparece con tanta claridad la simbiosis entre los componentes comerciales (publicitarios) y artísticos (o para-artísticos) que caracteriza a gran parte de la actividad cultural contemporánea. (Levis, 2004:2)

De aquí se extraen los elementos que consideramos esenciales para la comprensión y contextualización del clip en el ámbito audiovisual: Canción preexistente, soporte promocional no-consciente para el receptor, influencia sociocultural e hibridación entre arte y promoción.

Una de las aportaciones más significativas procede de la autora Carol Vernallis, quien lo define como “*una forma corta y casi muda cuya finalidad es exhibir a la estrella, realzar las letras y subrayar la música*” (Vernallis, 2004:16).

Algunos autores asumen la dificultad de acotación del término, y otros como Selva, manifiestan que existe una cierta precariedad conceptual, que se pone ya de manifiesto en la escasez de definiciones rigurosas. Esta imprecisión conceptual suele estar causada por la atribución de un excesivo peso a los elementos visuales del videoclip, en detrimento del papel original y determinante de la música y la industria que la ampara. Como resultado, hay definiciones excesivamente restrictivas y que, por tanto, excluyen un amplio número de videoclips. (Selva, 2014:92-101)

García Gómez (2009:48) aplica el concepto de videoclip a su función de atracción mediante el impacto antes que cualquier otro aspecto función reflexiva sobre lo que se está viendo: *Es un formato que apela a los sentidos antes que al intelecto*. El cometido principal de los vídeos musicales es captar la atención, y a ello dedica todos sus esfuerzos y sus energías creativas. El autor, basándose en los estudios de Sánchez Noriega, Durá o Sedeño, establece una serie de rasgos definitorios de la estética dominante en un videoclip.

- Preferencia por las imágenes impactantes y dinámicas, es una estética por lo tanto efectista.
- Uno de los pilares expresivos es la sincronía entre imagen y música, apartado que trataremos en profundidad basándonos en el trabajo de Ángel Rodríguez.
- Predominio del ritmo acelerado, será objeto de nuestra investigación, especialmente tratando el ritmo interno y el ritmo externo, es decir la velocidad de cambio de plano y el movimiento interno en el plano.

- Estética de la fragmentación, se ha hablado del videoclip como un collage, como un mosaico, un puzzle audiovisual.
- Ruptura continuidad temporal: existen videoclips en los que se juega con el tiempo de forma irreal o antinatural, al estilo de Jack Johnson en su *Sitting, waiting, wishing* o el vídeo de Coldplay *the Scientist*. Ambos siguen la línea que marcó un vídeo musical de Danny Wilson llamado *The second summer of love* en el año 1988, también grabado en reverso.
- El videoclip como indica el autor en otro de sus apartados, ofrece gran cantidad de puntos de vista, variedad y altura de planos.
- Otro elemento definitorio son las luces intensas y colores normalmente saturados que enlazan con el arte pop y la psicodelia.
- Movimientos de cámara, avance rápidos, ralentizaciones, además de efectos especiales, transiciones, incrustaciones, cortinillas, etcétera.
- Un elemento importante es el montaje discontinuo necesario para su estética de fragmentación visual. Roturas y alteraciones de la perspectiva, abundan los efectos irreales e inverosímiles casi con sus propias reglas, tal y como hemos visto anteriormente en el reverso temporal.
- Anteposición de lo descriptivo a la narrativo, la brevedad y el formato le hacen conferir ese carácter expositivo antes que el concepto narrativo procedente del cine clásico.

El desglose de los elementos que dan forma a la definición es otro de los apartados característicos de los autores que tratan de acotar el término.

Un formato audiovisual empleado por el sector fonográfico como herramienta de comunicación comercial, que se basa en la adición de imágenes a una canción preexistente. Selva (2014:102)

Los elementos básicos a los que alude esta definición son:

- Formato
- Estructura audiovisual

- Herramienta comercial
- Parte del sector fonográfico
- Preexistencia de una canción con imágenes añadidas

De hecho, el autor centra su trabajo en la necesidad de una industria fonográfica para la existencia del vídeo musical, aspecto que abordaremos en el último punto de este capítulo.

Sedeño (2006) tomando como punto de partida a Leguizamón, establece los tres elementos básicos audiovisuales con los que cuenta un videoclip:

1. En primer lugar, **un tema o canción formada por una letra y una música instrumental**, se consideran un conjunto por su profunda imbricación, superposición e interactividad mutua. Sin embargo, hay que tener en cuenta en este caso que aunque el más generalizado no es el único. No todos los temas musicales que sirven de base un videoclip contienen el primero de ellos, es decir pueden hallarse temas instrumentales. Comentaremos en siguientes apartados el caso de la música tecno o electrónica, siendo un punto peculiar en este ámbito del clip musical.
2. El segundo elemento es **el repertorio del discurso visual**, y lo define como el conjunto de figuras y motivos visuales cinéticos y móviles puestas en escena y en serie mediante las diferentes formas de lenguaje audiovisual. Será objeto de este trabajo en qué forma y en qué técnica se lleva a cabo esta aplicación de los medios y lenguajes audiovisuales a las técnicas de realización de los vídeos musicales.
3. El tercer elemento son los **textos escritos** como parte de la banda visual. Entramos aquí en un lenguaje de palabras, frases, letras o trazos que se identifican de forma gráfica con algún idioma natural.

Sedeño explica el videoclip como un discurso específico particularizado, que tiene su andamiaje en la especial relación que establecen imagen y música. La autora habla que la idea de la que parte un videoclip resulta del intento de asociar unas imágenes a una música siempre preexistente, anterior. Se podrían matizar entonces, siguiendo este argumento, algunos casos como los de la

banda sonora de una película, donde película, videoclip de la canción, tema musical y promoción como tráiler o teaser, etcétera, tienen una difusión en el punto temporal, y es complicado establecer que ha sido producido primero.

Juan Anselmo Leguizamón (2001) centra su definición en la finalidad comercial como rasgo esencial y lo encuadra en una estrategia de comercialización que responde a la potenciación de la obra musical a través de una obra visual que se ensambla con la forma musical.

En esta misma línea comercial, el vídeo musical tal y como señala Sánchez López (2009), surge como soporte visual de un tema musical con vistas a su ulterior promoción entre un público eminentemente joven.

Se apela aquí entonces a la secular capacidad del referente visual para vender objetos materiales, ideas o lo que fuera necesario utilizando el registro icónico para hacer más creíble el producto. Este autor califica al vídeo musical como,

Uno de los más destacados productores de imágenes de la cultura mediática actual. Sánchez López (2009:187)

Peverini (2002) presenta uno de los niveles enunciativos que más han generado discusiones: el video-clip sujeto, el artista y sus intereses comerciales, situando al clip como un mero producto publicitario que sólo le interesa vender al artista y todos sus elementos son utilizados en función de lo que el artista requiera.

A la hora de ubicarlo en lo que podíamos llamar espacio audiovisual, Sedeño (2006) afirma que el vídeo musical se encuentra en territorio fronterizo entre la televisión comercial, el vídeo de creación y la alta cultura elitista concretada en su deuda respecto a la solución expresiva de las vanguardias cinematográficas y de las artes plásticas de siglo XX.

Villagrán (2003) se refiere a Paolo Peverini, cuando afirma que,

El video-clip cuenta con una naturaleza promocional, con una experimentación en el plano de la forma de la enunciación. Su

construcción reflexiva le permite hablar del texto mismo, del cine o de su espectador, podemos hablar de tres intenciones en el clip: la del artista, la de la discográfica y la del autor. (Peverini, 2002:67)

El autor habla de nuevos modelos de enunciación tanto en el videoclip como el del artista, que ahora tendrá que cumplir distintos roles dentro de un video-clip, hecho que provocará una nueva relación entre el artista y el lector. Vernallis (2004) también profundiza en ese tema y trata las funciones del artista dentro del propio vídeo.

Por último, una idea de Peverini (2004:68) que resulta atractiva para mostrarle al lector la manera en la que los acercamientos teóricos al videoclip han buscado de alguna manera, no los intereses para una teoría del video-clip sino los intereses de cada autor. "*Dentro de los estudios del video-clip existe una excesiva tendencia a crear tipologías del clip, dichas tipologías sólo fortalecen un tipo de interés particular de cada autor.*"

Sin embargo, como ya hemos mencionado, Leguizamón (2001) orienta su definición desde la visión comercial,

Es un producto insertado en una estrategia de comercialización que responde a la potenciación de la obra musical a través de una obra visual que se ensambla con la forma musical. Esta marca de nacimiento formal lo constituye como una música visual. Leguizamón (2001:2)

Y establece el concepto músico-visual, precisando la componente sonora fundamental en el formato y evoluciona el término audiovisual, quedándose éste en un ámbito más general e impreciso en la definición.

Villagrán (2003) concluye tras su recorrido por definiciones, formatos y tipologías que el vídeo musical,

Es la unión de la música y la imagen en un nuevo proyecto, una vez dentro de ese nuevo producto ninguna de las dos tiene mayor

importancia que la otra, ahora lo que importa es lo que estos dos elementos juntos logran transmitir.

El video-clip es lo que el lector quiere ver, es publicidad, música, historias, sueños. Es la representación visual que un grupo de personas tiene de una canción, es la representación visual que la canción nos exige formemos en nuestro interior, y comparemos con la que aparece en la pantalla, el video-clip es la búsqueda de la lectura, el video-clip es la búsqueda del lector. (Villagrán, 2003:6)

Diego Levis (2004) al igual que Straw (1993) ve que la videomúsica priva a las canciones de gran parte de su poder evocador como generadoras de imágenes internas, ofreciendo a cambio universos visuales remodelados - en demasiadas ocasiones con patrones estéticos y actitudinales basados en estereotipos- que dejan entrever una determinada visión del mundo no siempre directamente vinculada con los contenidos semánticos y simbólicos del tema musical en el que en principio se apoyan. Se descarta el apoyo visual complementario y se alude a las convenciones que son imprescindibles para un formato no-narrativo de tan corta duración.

El tema de la narrativa es otro sobre los que se puede apoyar la definición del clip musical. Sedeño (2002) explica que la narración, definida en los términos de programa narrativo, no es mayoritariamente utilizada en el videoclip: simplemente no parece ser el mecanismo más adecuado en términos de conseguir atraer la mirada atenta del espectador.

La narración, ya de por sí minoritaria, es condensada o simplificada a la fase de realización, lo que no es extraño si se atiende a la materialidad icónica del vídeo que concede mayor protagonismo a las acciones pragmáticas frente a otro tipo de acciones más ideativas. De hecho, las fases cognitivas del programa narrativo (influjo y valoración) son minoritarias o nulas. Esta investigación recoge este guante y seguirá la línea justificada de valorar los aspectos formales que caracterizan al vídeo musical en su década de consolidación:

De esta forma, este mecanismo seductor constituye un objeto absoluto es visualizado mediante una puesta en escena hiperrealista

ayudada por una fotografía de mucha calidad, pero que es sometida a un proceso de irrealización mediante el uso de códigos visuales como el cambio de plano, la angulación de la cámara, la iluminación... es decir, desplegándose como imagen en proceso infinito de cambio, de formación, y todo ello al ritmo de la música. (Sedeño, 2007)

Tarín Cañadas (2012) afirma que en general, los videoclips atienden a muchas de estas características. Sin embargo, no siempre se producen todas estas formas. Y pone un ejemplo sencillo para ilustrar que a pesar de que lo más habitual es la fragmentación de la narración y el montaje rápido, realizadores como Michel Gondry recurren en ocasiones al plano secuencia, que es un recurso puramente cinematográfico.

El autor Sánchez López (2009) establece en este aspecto lo que convenimos en llamar *posturas referenciales*, una especie de puntos de partida básicos en los que los autores se posicionan con respecto al formato del vídeo musical. Son autores de referencia en nuestra aproximación del formato independientemente a que concuerden con nuestra línea de investigación:

Por un lado, el autor parte de que Goodwin y Fiske (1993) culpan al estigma del posmodernismo de la presunta hipertrofia que el videoclip confiere al elemento visual en detrimento del musical.

Weibel (1987) no titubea en tildarlo de desecho y basura en la Historia del Arte en cuanto a la que es contenedor de detritus icónicos, que solo demuestran su condición de portavoz de una cultura de la obsolescencia y el éxtasis de la superficialidad, lo cual abocaría el triunfo del desperdicio como estética.

Kaplan (1987) repara en la importancia detentada en su construcción por la estética del fragmento y el recurso rutinario a la cita, la hegemonía de los significantes sobre los significados y la apoteosis de los valores imaginarios, en menoscabo de la ilusión realista del cine, para insistir en su contribución activista a la quiebra de ideologías y la entronización del egocentrismo y autorreflexividad.

Straw (1993) reitera la tesis del reciclaje o mezcolanza de imágenes descontextualizada de su origen.

El autor los sitúa a otros investigadores en lo que viene a llamar, línea reivindicativa: Pérez Yarza, ha subrayado el interés el videoclip como expresión artística de la cotidianeidad, en consonancia con la estética neobarroca del pasado siglo XX, sin dejar de participar en la situación de crisis, reflexión y desconcierto del arte actual. Para ella el vídeo musical surge como un producto de los medios de comunicación en masas, en concreto de la industria discográfica. Éste se construye a partir de la música y el texto verbal como una representación visual de una canción.

El video-clip ilustra visualmente una canción [...] Se parte de la premisa que el video-clip funciona como la publicidad en el sentido de la rentabilidad, su programa de base es un contrato comercial; otra de las premisas del video-clip radica en que puede existir una canción sin video-clip pero no un video-clip sin canción. (Pérez Yarza, 1993:129).

Sedeño ha profundizado en las cuestiones de realización y definición de un lenguaje más o menos específico y Durá se ha esforzado en sentar los fundamentos para escribir una historia del videoclip proponiendo pautas para su interrelación con los nuevos arquetipos y subculturas surgidas del asfalto de las aglomeraciones urbanas.

Para Sánchez López (2009), una de las vías expresivas más fructíferas y sinceras del discurso icónico del vídeo musical es aquella que postula el experimentalismo y las interferencias con los restantes géneros mediáticos, asimilando y/o mimetizando de ellos una serie de criterios plásticos revertidos a *posteriori* a su formato específico con singular acierto.

Deducimos de sus reflexiones y pensamientos, que se coloca en una actitud positiva ante el formato, ya que esa mezcolanza denostada por algunos la ve como un aspecto rico e integrador, configurando un género absolutamente específico y autónomo.

Los recursos formales y la idea comercial también son importantes para Tarín Cañadas (2012) y nos presenta al vídeo musical como un intergénero que combina diferentes recursos formales y técnicos y que a diferencia de la televisión, soporte en el que éste se sustenta, no se construye para crear una

aparente realidad basada en la espectacularidad, sino que recrea mundos irreales y ficticios a través de la creatividad, con el objetivo de seducir, expresar visualmente la música, e inducir finalmente al consumo.

Continuando con Tarín Cañadas (2012), también aborda la cuestión ligada a la tradición artística del videoclip, con la definición de la *Music Visual Alliance*, que describe el videoclip de la siguiente manera:

Una forma de arte dinámico en la que lo visual y lo musical se combinan, a través de lo que se produce una interacción entre las dos partes. Con eso se logra un efecto único que sería imposible sin la interacción entre ambas partes. La forma ideal es la música visual, es una fascinante combinación de disciplinas que se complementan mutuamente, esa combinación de formas, colores y música crea ilimitadas posibilidades de expresión artística. (Body y Weibel, 1987:53)

Rodríguez López (2014) enfoca un aspecto muy interesante como es el de la codificación del mensaje dentro de un género especializado y afirma como característica fundamental de los vídeos musicales que el género supone una herramienta comunicativa que permite la rápida identificación del mensaje del clip a través de lugares comunes previamente conocidos por el receptor y, por tanto, de fácil codificación y decodificación. El género como mecanismo útil en el proceso comunicativo es eficaz, tanto en la fase de producción del mensaje, como en la recepción del mismo, entendido como un sistema de reglas fijas y referencias culturalmente establecidas.

Algunos autores se acercan a la definición del concepto global integrando las principales partes que lo componen. Así, Alf Bjornberg (1992) realiza un estudio semiótico musical al videoclip y a la música popular, dando la importancia en la cultura audiovisual actual y destacando sus principales elementos:

El video-clip es una de las fuerzas de transmisión de la música actual, sus características principales son:

La imagen sujeta a la sintaxis de la música y a la letra de la canción,

además la narración está sujeta a dos tipos de narraciones:

La narración en las letras.

La narración en la música. (Bjornberg, 1992:379)

Sedeño (2002) también relaciona los elementos que son específicos del videoclip aunque, en algún caso como citaremos posteriormente, compartidos con la publicidad.

En un primer momento, está el *mecanismo de seducción* que pretende dirigir al espectador o consumidor para que realice el acto de la compra.

Otro elemento específico del videoclip es que es un *producto que se consume por sí mismo*, independientemente de que después se realice un acto de compra.

Si el videoclip y el spot son capaces de convertirse en objeto de consumo ellos mismos, es que realizan operaciones seductoras, diferentes a las operaciones retóricas. (Sedeño 2002:46)

En forma de resumen, Rodríguez López (2014:132), en su tesis doctoral, realiza una muy buena recopilación de aportaciones breves al concepto que expongo a continuación.

- Durá (1988) define el vídeo musical como, «una serie de realizaciones audiovisuales destinadas a fomentar el consumo musical entre los sectores juveniles de la sociedad».
- Leguizamón (2001) indica que «es un producto insertado en una estrategia de comercialización que responde a la potenciación de la obra musical a través de una obra visual que se ensambla con la forma musical».
- Roncero-Palomar (2008) afirma que «un vídeo musical es una obra audiovisual, de intención fundamentalmente promocional, ya sea de la banda/artista o del tema musical, de 3 o 4 minutos de duración, en la que, por lo general, se presenta a una banda/artista interpretando el tema, a

veces acompañada de imágenes con valor narrativo propio y otras, con un valor poético».

La autora, Rodríguez López presenta su concepto de clip musical de la siguiente forma:

Se entiende el vídeo musical como un producto audiovisual y promocional de la industria discográfica que toma influencias directas del lenguaje cinematográfico, publicitario y de las vanguardias artísticas. Fruto de la era postmoderna, supone la traducción en códigos visuales de una canción mediante el uso de novedosas e impactantes técnicas digitales que pretenden seducir al espectador y que forjan una imagen de marca alrededor del cantante. De esta forma se incluyen el origen del clip, su influencia, el contexto ideológico en el que se desarrolla, así como su finalidad y destinatarios. Rodríguez López (2014:133)

Selva Ruiz (2014:109), divide los elementos formales del videoclip en dos categorías basándose en los criterios de distinción de componentes del texto audiovisual de Casetti y di Chio (2007): componentes visuales y componentes sonoros.

- Dentro de los componentes visuales encontraríamos la imagen y el texto escrito.
- En los componentes sonoros se englobarían el texto oral, que puede ser hablado o cantado (la letra de la canción), el ruido y por último, la música.

Es el criterio formal de esta investigación, añadir a esta enumeración el silencio como elemento dramático importante dentro de los componentes de la banda sonora.

Caro Oca (2014) afirma que de estos cinco elementos, la imagen y la música serían los dos únicos que verdaderamente definen al vídeo musical, ya que son los componentes básicos necesarios para que pueda considerarse como un formato audiovisual basado en una canción preexistente, tal y como indica la definición que hemos expuesto anteriormente. Esto no impedirá que normalmente estén complementados por los demás.

Del Villar (1998:30-38) plantea un acercamiento a los códigos que componen al cine y a la televisión para aplicarlos al video-clip, para lograr un mejor análisis conociendo los elementos básicos de su composición:

Código cromático: Este código vehiculiza información desde el punto de vista de la lectura como desde quien lo genera. Las connotaciones del color dependen de cada idiolecto visual, propio de cada cultura.

Código narrativo: La historia o su ausencia como elemento básico en la lectura de un texto audiovisual.

Código sonoro: El saber acumulado respecto a la percepción musical, ésta es una de las competencias de lectura ampliamente difundidas, que generara más discusiones entre los espectadores del video-clip.

Código escritural: Este código funciona como un dispositivo tanto en la generación como en la lectura del texto de una totalidad vehiculizada con relaciones de dependencia, jerarquía, modelización, independencia, y simetría. Aquí entran los elementos paratextuales de un video-clip como lo son los títulos que lo acompañan: Nombre de la canción, autor, director, etcétera.

Desde otro punto de vista, Rodríguez López (2014) no le da al clip musical una relevancia narrativa para consolidarse como formato, afirmando que:

La narración en el vídeo musical se caracteriza en primer lugar por la presencia/ausencia de la misma ya que en este género no es imprescindible la estructura narrativa para la creación de los mecanismos de seducción. Si existe narración, esta suele presentarse de forma aleatoria, sin seguir la linealidad propia de la cinematografía clásica y abundando recursos como el flashforward y el flashback que rompen esa continuidad. Así, la narración se encuentra interrumpida por planos del cantante interpretando el tema de base, siendo estos el objeto central de la promoción y quedando el relato en un segundo plano. Rodríguez López (2014:142)

Esta misma autora, que centra su trabajo en los aspectos semióticos, indica que el videoclip puede no transmitir un único significado, sino comunicar

múltiples sentimientos subjetivos, según cada espectador, lo que conlleva que cada obra goce de una interpretación diferente en función de quién la reciba.

La creación de significado, por tanto, tiene que ver con la generación de sensaciones motivadas por la canción al ser oída por un consumidor concreto, y podemos añadir en un momento espacio-temporal concreto.

Jamie Sexton (2007) establece los parámetros que definen al autor del vídeo musical. Hace una distinción bastante clara entre el concepto de autoría en la música popular que aparece mucho más difusa que en otras formas culturales. Hay que tener en cuenta que sobre los vídeos musicales y la música aparecen constantemente versiones, remixes, parodias, etcétera que trascienden la relación entre lo identificable del autor y otras formas culturales con puedan ser escritores o editores.

También cabe destacar que en algunos manuales y monografías a los que hemos recurrido para la elaboración de este cuerpo teórico del concepto de vídeo musical, y más concretamente sobre su inclusión como género o formato dentro de las tipologías audiovisuales, no hemos encontrado referencias al clip musical. Es el caso, por citar alguno, del manual de Matilde Olarte Martínez (2005), que coordina un libro compuesto de capítulos monográficos llamado “La música en los medios audiovisuales”. Encontramos referencias al cine en su mayoría, pero también a publicidad, a los videojuegos, a musicología y a relaciones música-imagen, sin incluir ninguna cita relativa al formato del vídeo musical.

Otro de los autores de referencia es el francés Michel Chion, quien en su libro *La audiovisión* dedica parte de su estudio al lenguaje del video-clip, en un apartado llamado *La radio con imágenes*, por lo que aquí se considerarán sus propuestas. Hablar de una radio con imágenes nos remite al contexto de transmisión del video-clip, a la estructura en la cual está inserta, y que afecta la manera en la que es visto, por lo que es importante tomar en cuenta el contexto en el que se ve el clip siempre que se hable del mismo.

Para Chion, el vídeo musical es *un desarrollo nuevo en la imagen de la dimensión lineal y rítmica en detrimento del espacio*.

Es el enriquecimiento temporal de la imagen, que se hace más fluido, cambiante y chispeante, más detallado y tiene como correlato inevitable, en efecto, su empobrecimiento espacial, trasladándose de nuevo al mismo tiempo a los principios del cine mudo [...] Se sirve de una base musical que reina sobre el conjunto, con la única limitación de sembrar aquí y allá unos puntos de sincronización, con la intención de unir la imagen y la música de manera flexible, lo que permite a la imagen pasearse a su gusto por el tiempo y el espacio (Chion,1993:156-158).

En una postura intermedia, Rodríguez López (2014:167) apuesta por una relación igualitaria entre audio y vídeo:

Música e imagen se combinan en el videoclip para crear un producto híbrido en el que las partes funcionan de forma igualitaria, no hay jerarquías, sino relaciones de unión y sincretismo. La música sirve de base para la pieza icónica mientras que las imágenes resaltan las sensaciones aportadas por la banda sonora. Lo sonoro evoluciona hacia lo visual creando experiencias sinestésicas en el espectador.

Sexton (2007) parte de los trabajos de Bordwel y Thompson (1995) para establecer que los vídeos musicales pueden contener elementos narrativos, asociativos o abstractos. Los *fan video* mueven grandes cantidades de visionados en las redes sociales y se sitúan en lo que algunos denominan *vídeos no profesionales* comprometiendo el concepto que el autor denomina como *vídeo único*.

Nos parece interesante la percepción que tiene el autor sobre los conceptos de propiedad y autoría. Para ello pone el ejemplo de una de las canciones más importantes o más populares de los años 90, que es *Baby One More Time*, de Britney Spears, del cual se desconoce proporcionalmente su autor Max Martin, pero todo el mundo conoce a su intérprete. Ya menos conocido aún puede ser el director del vídeo musical, Nigel Dick, con una amplia carrera de dirección en cine y otros vídeos musicales de Guns and Roses u Oasis.

Partiendo de este ejemplo creemos necesario establecer la triangulación de los tres elementos básicos del videoclip en cuanto su autoría: el/la intérprete, el autor o escritor de la música y el director del vídeo musical. Entre los tres cumplen las funciones promocionales, de imagen del artista, etcétera, que hemos estado comentando. Este fenómeno se vuelve un poco más complejo cuando hablamos de los *fan video*, vídeos creados por usuarios que se inspiran o parodian vídeos musicales de diversos artistas.

Caro Oca (2014), tomando como referencia a Selva Ruiz, afirma que el vídeo musical no se concibe tan sólo para cumplir funciones propias de la industria fonográfica como difundir una canción o buscar aumentar su número de ventas, sino que se ubica sobre todo en el ámbito de la creación de significado. Este sería el verdadero y principal objetivo del videoclip.

Por lo tanto y siguiendo la línea argumental del autor, la carga semántica de la canción precede a la realización del vídeo musical ya que aquella, antes de apoyarse en las imágenes del vídeo, contiene un significado propio para las personas que la consumen, en relación no sólo con lo musical, sino también con el discurso que rodea al artista en cuestión. El consumidor desea identificarse con lo que la música representa (por ejemplo, la idea de autenticidad en los artistas de rock o la de vanguardia en los de música alternativa).

Mario Villagran (2003) referencia a Rafael Del Villar, profesor de la Universidad de Chile, como pionero del estudio del video-clip en Latinoamérica, publicando distintos trabajos donde propone un acercamiento de distintas ramas semióticas para la búsqueda de la teoría del vídeo musical. El autor, enfrenta el videoclip al medio cinematográfico, donde la música sólo acompañaba, y ahora será la imagen quien acompañe. Se le asigna un valor de realidad al sonido, ya no sólo la imagen puede transmitir la realidad si no que ahora será la música la guía por la cual caminará esa realidad.

El video-clip buscara proporcionar a su espectador el sentir de la música, busca que con sus ojos realice lo mismo que cuando asiste a un concierto en vivo, cuando con el pie y la mano se sigue el ritmo. Buscará reproducir la vivencia musical y controlar la relación entre el escucha y la música, desarrollando una ligazón entre escucha-

desarrollo musical (...) el sonido que antes tenía un status de cualificador ahora se ha convertido en un clasificador. Del Villar (1998:23)

Por lo tanto, se propone una apertura del concepto y el autor advierte que si se sigue tratando de equiparar la estructura del video-clip con otros elementos debido a algunas semejanzas, lo único que se logrará será mantener un pensamiento hermético en torno a este nuevo lenguaje, y dicho pensamiento no permitirá conocer a fondo las características del video-clip y sobre todo a las particularidades de estas características dentro de la videomúsica, que difieren cuando son puestas en juego en otro lenguaje. Establece como características del formato los recursos propios empleados:

Recursos visuales: División y simultaneidad, y fragmentación en planos y significados, secuencias en un tiempo no lineal, manipulación digital de los colores y las formas, fusión, disolución y simultaneidad de la imagen y montajes rápidos.

Recursos visuales históricos: Montaje cinematográfico de la vanguardia, simbologías y efecto visual del surrealismo, cortometrajes con presentación musical, secuencias de teatro, cine y Televisión, *performances* en vivo como en programas de rock.

Estos recursos tan sólo dan una idea de algunos elementos que conforman al clip como el lenguaje de fin de siglo. Landi (1993:35)

Para finalizar este apartado que aproxima diferentes puntos de vista del del vídeo musical, Goodwin (1992), con la referencia cercana de la década que vió nacer al formato, establece una serie de afirmaciones que además de caracterizar el clip musical nos pueden servir, en el caso de esta investigación, como punto de partida conceptual:

-Los vídeos musicales demuestran las características del género musical (el escenario en los vídeos de heavy y *hardrock*, aspiración social en el hip-hop...). Lo cual propone de entrada una serie de subgéneros dentro del formato.

-Existe una relación entre letras y visuales. Las letras se representan con imágenes, ya de modo ilustrativo, de amplificación o de contradicción. Aquí sienta las bases formales del vídeo musical con la triple relación Música-Letra-Texto.

-Existe una relación entre la música y los efectos visuales. El tono y la atmósfera de lo visual refleja la de la música (con los mismos modos).

-Las exigencias de la discográfica incluyen la necesidad de gran cantidad de primeros planos; el artista puede desarrollar motivos que se repiten a través de su trabajo (un estilo visual). Fundamental en la función promocional, donde el primer plano es la carta de presentación del artista, además de la principal herramienta de seducción visual.

-Con frecuencia hay una referencia a la noción de mirada, referencias a objetos como pantallas, escenarios y un gusto voyeurista por el cuerpo femenino. La tecnología puede ser un elemento que se incluya en muchos vídeo musicales en sus inicios, similar a las vanguardias artísticas de principios del XX como el futurismo, donde las máquinas, la velocidad y la evolución técnica eran habituales motivos en las obras. ¿Desea el clip, ya desde sus inicios, ponerse a la vanguardia de los géneros audiovisuales?

-A menudo hay referencias intertextuales (a películas, programas de televisión, música y otros vídeos). Interesante presencia de samples, interreferencialidad e intenciones comerciales de difusión que no ocultan los clips desde su génesis.

2.1.1.-Tipología o tipologías

La autora Ann Kaplan (1987) es una de las pioneras en el estudio e investigación del vídeo musical y crea una clasificación de partida donde especifica cinco tipos de estilos como tipología del clip: Narrativo, elementos variados, antinarrativo, posmoderno y pastiche.

Su libro inauguró los estudios al canal MTV, además de que es un precursor de muchas de las teorías presentadas, ya que aunque la autora no se adentra mucho en lo que es un video-clip, plantea la base de discusión entre el clip y la posmodernidad. La tipología que presentamos de ella, originó muchas de las que ahora se realizan, siendo en este campo también una de las pioneras.

Para realizar esta tipología Kaplan partió de lo que ella creía las características principales del video-clip: la deconstrucción, el ilusionismo, la metaficción y la parodia. Estas características las relacionaba directamente con MTV y con la postmodernidad, lo cual mostraba la unión en su trabajo de estos tres tópicos.

Además para realizar su tipología pensó en analizar las *estructuras ideológicas* del video-clip, esto apoyado en los dos universos planteados por Jean Baudrillard (2005). En *The Old Hot Universe* el deseo, la pasión y la seducción generaban la expresión y la competencia comunicativa además de la histeria y la paranoia, mientras que el *New Cold Universe* donde la transformación, el cambio y el vértigo son generados por la fascinación, la obsesión y el éxtasis de la comunicación provocando la esquizofrenia, la eliminación de barreras, lo liminal y la exteriorización del interior, siendo este el universo que más influía en el video-clip. Es una de las comparaciones más referenciadas en este aspecto ya crea las necesidades técnicas, narrativas y perceptivas que tiene conjunción en el vídeo musical.

Al obtener su tipología desde el punto de vista del segundo universo, Kaplan observó qué tipo de vídeos era el más transmitido por MTV y la manera en la que las mujeres eran tomadas en cuenta en cada vídeo, siendo el primer antecedente teórico trascendental a los elementos que rodean al video-clip.

Sedeño (2002) proporciona una primera clasificación de vídeos musicales tomando una amplia muestra del año 1997. De esta forma, establece que los vídeos musicales pueden ser

- a.- Descriptivos, no albergan en su representación ningún programa narrativo.
- b.- Narrativos, O aquellos en los que pueden vislumbrarse un programa narrativo, con desarrollos más o menos convencionales.
- c.- Y por último los descriptivo-narrativos, una mezcla de los dos anteriores. (Sedeño, 2002)

Posteriormente, Sedeño (2007) completó su tipología con las siguientes categorías: dramático o narrativo, musical o performance, conceptual y mixto.

En la primera, se plantea una narración bajo una estructura clásica en la que la relación de la imagen con la música puede ser «lineal (la imagen repite punto por punto la letra de la canción), de adaptación (se estructura una trama paralela, a partir de una canción) y de superposición (se cuenta una historia que puede funcionar independientemente de la canción, aun cuando en conjunto provoque un significado cerrado)».

En el videoclip musical o de performance se muestra a la banda realizando su actuación en un concierto o en un estudio. También se manifiesta como «la ilustración estética de la melodía», por lo que la música se convierte en la parte más significativa del clip.

La autora define a los vídeos conceptuales como aquellos apoyados en una forma poética, principalmente la metáfora, creando un «ambiente o estética de tipo abstracto o surrealista». Así, los vídeos performance y los vídeos conceptuales se interpretan como una subcategoría de los vídeos musicales descriptivos.

Por último, los videoclips mixtos son una combinación de las categorías anteriores.

Siguiendo la cronología de las clasificaciones, Rodríguez López (2014) parte de los estudios de Kaplan y Sedeño para elaborar una variante de la tipología básica.

La autora, en el primer nivel distingue entre videoclips narrativos y videoclips performativos, como el rasgo más evidente y superficial para el observador. En los primeros se exhibe una historia que puede o no estar relacionada con la letra de la canción, mientras que en los segundos lo principal es la actuación del cantante o grupo que interpela directamente al espectador, en un acto comunicativo en el que prevalece la función enunciativa.

Entre los vídeos performativos establece la autora dos subcategorías:

- la primera se ha denominado como *Stage* –ya que se realiza sobre un escenario– en el que se incluyen imágenes de actuaciones en vivo de conciertos y festivales;
- la segunda recibe el nombre de *Studio*, en el que la actuación se realiza en el interior de un estudio.

Para la autora los vídeos *Stage* son menos numerosos que el resto de tipologías. Suelen presentar imágenes de diversos conciertos del cantante, momentos del backstage y con los fans, así como imágenes de la gira que tienen un doble objetivo: por una parte, potenciar el carácter festivo y jovial de los *live*, así como presentar el espectáculo en directo para promocionarlo y favorecer la venta de entradas; y por otra parte, mostrar una imagen desenfadada del grupo o intérprete que no puede manifestarse en los vídeos narrativos.

La actuación en los videoclips *Studio* se realiza en el interior de un estudio de grabación siendo este el único escenario en el que interactúa la banda mientras interpela directamente a la cámara. No se insertan ningún tipo de imágenes extras. La atención se centra en la interpretación de la canción en el que la banda simula la actuación en la que aparecen los instrumentos y el micrófono.

Una buena apreciación es considerar una variante de los clips *Studio* como aquellos vídeos en los que la actuación se ejecuta en un escenario interior diferente a un estudio de grabación y que suele situarse en el interior de una casa. Así, considera que el rasgo definidor de los vídeos musicales *Studio* es que la actuación se realiza en un escenario interior que puede estar decorado pero que no influye en el desarrollo de la acción representada, sirviendo exclusivamente como decorado definido en oposición del proscenio de las actuaciones en vivo propios de los vídeos *Stage*.

Los vídeos narrativos también se ramifican según la narración sea *interna* o *externa*.

- Se trata de narración interna cuando la historia es interpretada por el cantante o la banda como protagonista de la misma.

- Por su parte, la narración externa se caracteriza porque el relato presentado es ajeno al cantante con el que no existe ninguna unión, ya que ni siquiera aparece en el videoclip más que como voz.

Los videoclips narrativos se encuentran más vinculados con el lenguaje del cine clásico que el resto de categorías. En ellos se encuentran rasgos de la tradición cinematográfica que a menudo aparecen trastocados como la estructura planteamiento, nudo, y desenlace, o los estereotipos heroicos asociados al personaje protagonista.

Por último, en una posición intermedia entre la performance y la narración, aparecen los vídeos musicales *Mixed*. Estos alternan imágenes de la actuación del intérprete de la canción con fragmentos de una breve historia que puede ser ajena a la banda.

Otra tipología la presenta Selva (2014), citando a Lynch (1984), y distingue tres variedades o tipos de videoclip: el de narración tradicional, el de antinarración y el de actuación. El videoclip narrativo, en este caso, se definiría en oposición a los otros dos tipos, que no contendrían ninguna diégesis.

Lynch afirma que en los primeros años de la década de los 80 los artistas se planteaban las dos opciones a la hora de realizar sus vídeos musicales: “*performance video*” vs. “*concept video*”.

Caro Oca (2014:65) cita a Sven E. Carlsson (1999) y le atribuye otra de las clasificaciones généricas más utilizadas:

Según este autor, hay tres formas puras en la tradición visual del vídeo musical: la actuación filmada, la narración visual tradicional, y la narración visual experimental. Estas tres formas llevarían respectivamente al, según los denomina el autor, “concert clip” y al “performance clip” la primera, al videoclip narrativo la segunda, y al “art clip” la tercera. Las tres pueden combinarse entre sí, siendo el tipo predominante aquel por el que se definan la mayoría de escenas.

Serán varias las clasificaciones a las que hace referencia Caro Oca (2014) en una apartado que denomina “otras clasificaciones” (Kaplan, Goodwin o Pérez

Yarza) y que son alternativas que proponen tipologías de vídeos musicales atendiendo a otros criterios fuera del ámbito narrativo: Kaplan, como ya hemos visto anteriormente divide por géneros, el romántico, el de conciencia social, el nihilista, el clásico y el postmoderno. Goodwin (1992) propone el tratamiento igualitario de la imagen sobre otros elementos formales del clip y Pérez Yarza (1996) se inclina por un tipo de clasificación que valore la vinculación o desvinculación del videoclip respecto a la canción original.

2.1.2- El público del vídeo musical

¿Qué tipo de público es considerado el objetivo del videoclip? En este sentido Selva y Caro (2014:160) afirman que el público objetivo del videoclip es el juvenil, pero una juventud considerada más como concepto cultural que biológico. Se trata más bien del grupo con el que se relaciona la llamada “cultura juvenil”, un segmento de la población que prefiere asociarse a sí mismo con lo relativo al ocio y al entretenimiento más que con las obligaciones de la vida adulta. El público consumidor de videoclips además, está, a su vez, separado por grupos de gusto más que por cuestiones demográficas o cualquier otro criterio.

Además el videoclip tiene la facultad de agrupar bajo una misma carpa de público a diferentes segmentos y gustos musicales heterogéneos: rock, heavy, metal, punk, rap, hip hop, country, pop, reggae, latino, techno, etc. Como cada género establece estereotipos y esquemas narrativos con los que están familiarizados, sus seguidores reconocen la fórmula y aceptan el formato.

Por ejemplo, el hip hop o la música negra tipo R&B, tienen formatos consolidados que son muy reconocibles por su audiencia. Como bien señala Durá (2006), *el clip, como objeto estético es una invitación al placer*.

Además ofrecen estereotipos y crean modas y estilos, conformando modelos de identidad.

Añadimos a esta reflexión, que gracias a la globalización que nos ofrece internet, los estrenos y éxitos musicales más allá de las fronteras de un país

tienen hoy día una mayor y más rápida penetración a nivel mundial: ya no hay que esperar importaciones de discos de EE.UU. o de Reino Unido o que las emisoras de radio incluyan esos temas en sus listas de reproducción. Podría ser objeto de una investigación más profunda, pero nos aventuramos a afirmar que existe una elevada correlación entre las listas de venta/éxito/descargas de los diferentes países de la cultura occidental.

Villagrán (2003) se adentra en el aspecto perceptivo cuando afirma que el clip ha venido a cambiar la relación entre espectador-música, convirtiendo al primero en un lector musical, que ahora buscará en cada nota, en cada letra, un ritmo visual. Buscará mantener una relación distinta con el ritmo, una relación que le permita estructurarlo de acuerdo a su dinámica visual.

Sedeño también responde a la pregunta de qué hace seductor a un videoclip, qué ofrece al espectador y lo argumenta de la siguiente forma:

Una imagen fascinante que nos atrapa desde el principio, exhibe sus formas, sus múltiples caras a lo largo del desarrollo del clip finaliza presentándose como un todo coherente, único imperecedero que invita a ser revisonado (...) La seducción directa y explícita que despliega se materializa a través de códigos connotativos visuales y de una especial relación entre spots y el componente musical.
(Sedeño, 2002:22)

Diego Levis (2004) afirma que ver videoclips musicales ocupa un espacio importante de las prácticas culturales de millones de jóvenes en todo el mundo. Creados con el fin de promocionar artistas y/o canciones, las cadenas de televisión dedicadas a la difusión de estos productos artístico/publicitarios ocupan hoy un segmento significativo del consumo televisivo y del tiempo de ocio de niños y jóvenes.

2.1.3- Velocidad, autorreferencialidad y espectáculo

Para la autora Rodríguez López (2014:141), la idea de velocidad se encuentra fuertemente asociada al vídeo musical, siendo al mismo tiempo uno

de los rasgos de la era postmoderna. Sobre dicho concepto, Calabrese (1994:70) desarrolla su discurso en torno a la idea de que en el vídeo musical, como también en los videojuegos, se halla una forma de tiempo basado en una «velocidad inusitada». El autor opone este tipo de temporalidad a la que se encuentra en la realidad, por lo que la adjetiva como *sintética*, se trata, por tanto, de un tiempo artificial, creado.

Es un concepto especialmente útil para nuestra investigación formal, ya que el ritmo en cuanto a técnica de realización será uno de los elementos más destacados de nuestro análisis. Gómez-Alonso (2001) dispone que la velocidad actúa como una técnica visual creadora de impacto. La sensación temporal creada artificialmente en el videoclip se fundamenta en las imágenes y los sonidos. El autor expone que el impacto se crea a través de dos combinaciones: imágenes vertiginosas unidas a sonidos lentos, e imágenes ralentizadas junto a sonidos rápidos. Ambas composiciones inciden en el dinamismo y en el mensaje que se quiere transmitir con el vídeo musical.

Autorreferencialidad

En los vídeos musicales este rasgo puede tener dos tratamientos distintos: parodia y homenaje. En el primer caso, se alude a otro artista o vídeo musical a través de los escenarios o vestuarios con la intención de realizar una crítica ácida y burlesca. A menudo la sátira se hace de una forma muy directa acerca de un videoclip muy particular como son los casos de “All the Small Things” (1999), de Blink-182 (Con Marcos Siega como director) o “Stupid Hoe” (2011) de Nicki Minaj. Desde nuestro punto de vista, este puede ser el punto de partida de los vídeos realizados por los usuarios, que pueden compartir las funciones citadas.

La autorreferencialidad, ha sido un punto fuerte a lo largo de la evolución del videoclip: le propone al espectador estereotipos y mensajes que está predispuesto a reconocer y que le es más fácil de asimilar por complejidad y metraje que una película convencional.

Espectáculo

El espectáculo supone un fuerte recurso expresivo del vídeo musical. González-Requena (1999) define el espectáculo como «la puesta en relación de dos factores: una determinada actividad que se ofrece y un determinado sujeto que la contempla. Nace así el espectáculo, de la dialéctica de estos dos elementos que se materializa en la forma de una *relación espectacular*.

Selva (2014:118) ha comentado ya el repetido tópico de la supuesta existencia de una única “estética del videoclip”. No obstante, es frecuente la referencia —y la crítica— a este aspecto. En esta línea, Gilles Lipovetsky señala:

En el clip las imágenes sólo son válidas en el momento; sólo cuentan el estímulo y la sorpresa que provocan, no hay más que una acumulación disparatada y precipitada de impactos sensoriales que dan lugar a un surrealismo in en technicolor. El clip representa la expresión última de la creación publicitaria y de su culto a lo superficial. (Lipovetsky, 1990:240).

Para bien o para mal, numerosos autores plantean que el videoclip ha cumplido una función de educación audiovisual, que permite que las personas, especialmente los jóvenes, sean capaces de recibir más información en menos tiempo. Lo que para el autor es el inicio del *la cultura del videoclip*.

2.2- Antecedentes históricos del vídeo musical

En este apartado vamos a realizar un repaso de los principales elementos que de una forma u otra tienen relación con la aparición del vídeo musical dentro del panorama audiovisual.

Para comenzar, parece muy acertada la afirmación de Selva (2014:122), cuando expone en relación con los antecedentes técnicos, que no puede

analizarse el videoclip como un elemento surgido de la nada, ya que podrían incluso citarse antepasados lejanos con cientos de años de existencia. Aunque el rock puso un acento muy fuerte en la imagen visual, dicho acento no es exclusivo suyo ni fue este el primero en emplear las posibilidades de la imagen. Con lo que desliza un posible nacimiento paralelo con la música rock.

Sedeño (2002), parte de los antecedentes técnicos para empezar a escribir la historia del videoclip. La autora afirma que los antecedentes técnicos de los vídeos musicales son las máquinas músico-visuales: Los Soundies y los Escopitones. Eran máquinas con pantallas de 12 pulgadas y altavoces en los que se podía ver y oír la interpretación de una canción por unos centavos.

La mayoría consistía en la actuación del cantante o incluso fragmentos de películas del momento. Para Durá (2006) la fructífera relación de música e imagen fue frecuentemente explorada antes del surgimiento del videoclip. La música había servido de servicio de acompañamiento, y lo continúa haciendo, en la inmensa mayoría de las producciones audiovisuales tanto documentales como de ficción.

El autor afirma que el cine mudo no fue tan silencioso como se pudiera creer, y pone como antecedente de combinación de música imágenes a la primera gran película de la historia, una de las primeras superproducciones, pero sin duda aquella que más repercusión tuvo fuera de las pantallas. Nos referimos al *Nacimiento de una Nación* (1915), de D. W. Griffith, que daría paso al acompañamiento musical que, durante toda la década de los años 20, disfrutaron las proyecciones cinematográficas.

Al igual que otros autores, Durá hace referencia al experimentalismo vanguardista para aplicar todo ese riquísimo elenco de recursos formales y expresivos que habían sido relegados por los modelos cinematográficos implantados en la época.

Destacado es el autor Oskar Fischinger, como técnico, artista e inventor de las formas y colores que supusieron la vertiente cinematográfica de la abstracción visual. La primera película que se conserva de él se llama *Construcciones del alma* del año 1926.

Los trabajos de animación de Fischinger encontraron, sin embargo, una continuación *mainstream* en los años treinta, con los primeros cortos de animación basados en el jazz. La innovación más importante en tanto que antecedente del videoclip es que estos cortos dependían de la popularidad de los músicos. Por ejemplo, el corto de Max y Dave Fleischer *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal You* (1932), con protagonismo del personaje animado Betty Boop, contaba con la interpretación de Louis Armstrong, quien aparecía en el corto cantando y tocando la trompeta, tanto en un estudio como integrado en la narración.

A finales de los años 20, el cine vivió el gran cambio a lo largo de su historia un cambio mucho más importante que el del color, la llegada de la televisión, o las nuevas tecnologías, y fue el paso del mudo al sonoro.

A partir de 1927, con la película *El cantante de jazz*, se dio el pistoletazo de salida nuevos géneros como el musical y nuevas formas de experimentación y combinación de imagen y sonido. El autor afirma que,

Aunque el cine musical es un antecedente indudable del videoclip, la diferencia está en la subordinación de la actuación musical a la narrativa del film, que a menudo es puesta en escena de manera un poco forzada. (Durá, 2009 en Sánchez López, 2009:151-152)

También existen posturas críticas con la teoría institucionalizada acerca de los antecedentes del videoclip, el recorrido habitualmente formulado mezcla diferentes medios y géneros audiovisuales sin atender a sus peculiaridades y no demuestra la existencia de una influencia real entre los fenómenos que componen esta supuesta trayectoria, ya que resulta difícil establecer una relación entre el cine dadaísta de René Clair y el popular e irreverente *soundie*, así como explicar el vínculo entre éste último y el Scopitone, que tuvo una escasa expansión restringida al territorio francés. Selva (2014:143-149).

En la evolución de los dos aparatos, alrededor de dos décadas después del nacimiento del Panoram, aparecieron varias máquinas musicovisuales mucho más avanzadas. Aunque existieron otras con menor repercusión, como el Color-Sonic, solo se hará referencia aquí a dos de ellas: el Cinebox —también

conocido en Estados Unidos como Colorama— y el Scopitone, presentados en 1959 y 1960 respectivamente. El primero tenía origen italiano, y el segundo, francés. Aunque el invento de estas máquinas es, pues, italiano, ambas tuvieron una importante expansión a lo largo de Europa y, principalmente el Scopitone, también en Estados Unidos y, posteriormente, en países árabes. Técnicamente, superaban al Panoram por su mayor pantalla, su menor peso, la posibilidad de elegir canción, el uso del color, y la mejor calidad de sonido. Los cortos musicales de estas máquinas fueron producidos originalmente en Francia e Italia. Las canciones solían ser de estilo pop angloamericano, aunque, para disgusto del público estadounidense, al principio eran interpretadas frecuentemente por estrellas francesas o italianas y, en ocasiones, las letras eran traducidas al francés o el italiano. Selva (2014).

El aspecto que relaciona más directamente a los soundies y los filmes para Scopitone y Cinebox con el videoclip es la existencia de un régimen en el que la canción es preexistente a la imagen y en el que, en consecuencia, esta se crea en función de aquella (Herzog, 2007:38).

Selva (2014) reflexiona sobre las categorizaciones de la evolución histórica, ya que se han de tener en cuenta numerosos factores y no un único hilo cronológico. El estudio del videoclip muestra a veces cierta tendencia a la simplificación, ya que elude las relaciones causales que existen entre este formato y diversos factores contextuales. Se entiende aquí que una aproximación a la historia del videoclip requiere la ubicación del nacimiento y explosión inicial del formato en el marco de una serie de cambios de diversa índole, entre los que los artísticos y técnicos son una parte importante, pero también lo son aquellos que aportan las razones económicas o industriales de su existencia.

Para Sedeño (2002), el nacimiento del vídeo musical se produce a principios de los años 70. En una sociedad de desarrollo industrial, crecimiento económico a un ritmo frenético y de vanguardias artísticas y culturales.

Los jóvenes con tiempo de ocio y dinero para gastar se encontraron en una situación de potenciales consumidores que la industria discográfica supo

detectar. La música rock, manifestaciones culturales de vanguardia y audiovisuales fueron las semillas qué hicieron germinar en el vídeo musical.

Aun así, los principios comerciales del vídeo musical no tuvieron el apoyo inicial e indiscutible de las discográficas, ya que lo consideraban costoso y de dudosa rentabilidad. La cadena norteamericana CBS quiso probar a difundir el vídeo *Thriller* de Michael Jackson junto a los singles *Billie Jean* y *Beat it*. El incremento que experimentó fue de 8 millones de copias.

La dimensión formal del videoclip encuentra un referente importante en las vanguardias cinematográficas y en la posterior popularización de algunas de sus innovaciones. Las experiencias de estas, especialmente en el ámbito de la relación entre música e imagen, fueron recogidas posteriormente por los realizadores de videoclips y oportunamente adaptadas. Selva (2014:124).

El primer videoclip que se conoce emitido por televisión es *Capitán Bigheart and his Magic Band* en 1970, pero a efectos prácticos se considera que el primer paso adelante en el formato no se da hasta el *Bohemian Rhapsody* en 1975, de la banda británica Queen.

Otro hito importante en el desarrollo del concepto de los vídeos musicales será la creación de la cadena musical MTV, en agosto de 1981. Se convirtió en la plataforma preferente para la emisión y promoción de los clips.

El vídeo musical tendrá una etapa de desarrollo y proliferación a lo largo de la década de los 80, con un declive al principio de la década de los 90.

A partir de ahí comenzará una ascensión apoyado por la tecnología, los efectos visuales y las nuevas posibilidades técnicas qué televisión y vídeo ponían al servicio del formato. El nacimiento del videoclip en Gran Bretaña y su posterior explosión en Estados Unidos provocó en ambos países un gran interés por este formato. Esto se vio reflejado en la aparición de diversos estudios sobre este tema a lo largo de los años ochenta, especialmente a partir de la creación de la cadena MTV.

Selva (2014), citando a Acheson (2003), explica que las innovaciones tecnológicas “se han propagado rápidamente por todo el planeta y han influido en la producción y divulgación nacional e internacional de los productos

culturales”. El videoclip nace y se consolida en una época de grandes innovaciones tecnológicas en terrenos vinculados con este formato, fundamentalmente en el seno de la industria musical.

El nuevo formato viene precedido por el nacimiento del magnetoscopio, creado por la Ampex Corporation en 1951 y comercializado cinco años después y, posteriormente, por la aparición de los primeros magnetoscopios portátiles en los sesenta y su popularización en los setenta con la aparición de los formatos de casete (Pérez Ornia, 1991:10-17) en Selva (2014:128).

El magnetoscopio es la primera tecnología que permite grabar simultáneamente imagen y sonido en un mismo soporte, con las evidentes implicaciones para un formato audiovisual como el videoclip. El vídeo revoluciona el ámbito de la televisión gracias a la facilidad de registro, conservación, almacenamiento y reproducción de las imágenes y el sonido.

Aunque no se considera aquí que estas posibilidades de posproducción fueran un detonante fundamental para el nacimiento del videoclip, según Selva (2014), sí favorecieron su atractivo y, por tanto, su aceptación. Las distintas innovaciones tecnológicas que se han ido produciendo a lo largo de la historia del videoclip han sido adoptadas rápidamente debido a que solían permitir un trabajo más rápido y económico, pero también a que generaban una fascinación por sí mismas, por el atractivo que generan las novedades tecnológicas.

La posición comercial y mercantil que explica el nacimiento del vídeo musical, queda de manifiesto en autores como Selva, que apuesta por que el origen del videoclip hay que buscarlo más bien en la fuerte crisis del sector fonográfico en este periodo de los 70 y primeros 80. Esto provocaba que las compañías no tuvieran capacidad económica suficiente para promocionar a estos adecuadamente, y menos a escala internacional. Por esta razón, comenzaron a filmarse unas sencillas piezas audiovisuales. Estas piezas, que al principio eran meras actuaciones filmadas con una distribución limitada, serían difundidas, a modo de sustitutivo respecto a la actuación en directo, en programas musicales de televisión británicos y, en general, europeos —su emisión en Estados Unidos era residual, dada la escasa importancia que, a diferencia de la radio, tenía la televisión como medio promocional para la música

popular—. Se trataban, en cualquier caso, de producciones muy sencillas. Selva (2014).

Durante los 70, autores como Zappa empezaron a manejar vídeo y celuloide de forma combinada, pero la siguiente revolución será dentro del género musical a comienzos de los 80, con la llegada de un nuevo género denominado *vídeo dance*, iniciado en 1983 por la película *Flashdance* dirigida por Adrián Lyne, y que darían lugar a la promoción coordinada de películas, discos, videoclip, y otros artículos de promoción. Esa estética se mantendría a lo largo de los 80. Durá afirma,

En esta década el clip fue un territorio vigoroso de innovación formal y narrativa, un lugar de floración estética comercial que recuperaba el reciclado de experiencias que si no habían caído totalmente en desuso, sólo permanecían vigentes en círculos minoritarios como el de los seguidores del cine underground (Durá, 2009 en Sánchez López, 2009:168).

El verdadero salto evolutivo y de implantación del clip musical se produce cuando inicia su programación la MTV, el 1 de agosto de 1981. Su antecedente en televisión es el programa *PopClips* del canal juvenil Nickelodeon de la compañía Warner. MTV nació como un canal especializado y orientado a un público juvenil, consiguiendo un éxito a lo largo de toda la década en Estados Unidos, Europa Latinoamérica y Asia.

Sin embargo y tal como refiere Durá, no todos los músicos accedieron a este nuevo formato de promoción musical. Cantantes y grupos como Joe Jackson o los Smith se negaron a grabar videoclips porque creían que el anclaje visual de la canción resultaba perjudicial para el tipo de atmósfera ambigua y sugerente que pretendían crear con su música, aunque luego iniciarían grabaciones de vídeos musicales con directores como Jarman o Broad.

2.2.1.- Autores de referencia

Para entonces ya hay cantantes y grupos de talla mundial impulsando este nuevo concepto: Michael Jackson y David Bowie se inspiraron en diferentes

formatos audiovisuales alternativos como el videoarte o en el caso de Jackson, y su director John Landis, en seguir una estructura narrativa lineal con prólogo y epílogo, abriendo el campo de trabajo de los vídeos musicales a la dramatización y a los clips de alto presupuesto.

Los primeros clips se ofrecían gratuitamente a los programadores de televisión, encontrado en ellos una fuente de recursos audiovisuales sin coste alguno y que traía a un público juvenil.

Con el tiempo, el videoclip iría sumando adeptos y habría muchos más músicos que podrían citarse como impulsores del formato en sus distintos aspectos. Probablemente, dos de las figuras más relevantes fueron Madonna y el ya citado Michael Jackson. Este último, por ejemplo, consiguió convencer definitivamente a la compañía fonográfica CBS de la rentabilidad del videoclip.

Hemos puesto el ejemplo del clásico clip de Queen, pero ante el interrogante acerca del primer videoclip de la historia, en sentido estricto, no puede afirmarse la existencia de un primer videoclip, puesto que tal elección sería escasamente relevante para un formato que no fue inventado en un momento concreto, sino que fue resultado de una larga evolución. Selva (2014:164)

En España los dos vídeos musicales son considerados como pioneros en la difusión discográfica y la imagen de sus protagonistas fueron *La estatua del Jardín Botánico* de Radio Futura y el excéntrico *Embruja* de Tino Casal, ambos ubicados en el año 1983.

2.2.2.- Actualidad

Hoy día se considera el videoclip como uno de los máximos exponentes de la posmodernidad con el lenguaje multidimensional, la adicción a la información y estimulaciones visuales añadidas y bandera de generaciones que no pueden desligar la música de la imagen que la acompaña.

Para los detractores del formato, el vídeo musical es equivalente a la comida rápida con respecto a un restaurante, cultura barata y sensación de vanguardia ofrecida sin criterio, mezclando cultura y publicidad.

Para Tarín Cañadas (2012), el videoclip sigue siendo en la actualidad una de las herramientas fundamentales de promoción de cantantes y bandas musicales. Aunque en sus primeros años de vida, en la década de los 80, el vídeo musical se convirtió en toda una revolución en el panorama cultural, en el siglo XXI continúa teniendo una enorme vigencia.

El vídeo musical vive ahora lo que podemos llamar la fase 2 de su evolución. Si hace poco más de unos años la plataforma principal fue la televisión, ahora es internet la que supone su principal vehículo difusión, tal y como señala Pérez Rufí (2014), actualmente el medio de difusión de los vídeos musicales son las páginas web de música y discografía y muy especialmente portales de vídeo online como You Tube o Vimeo.

La televisión generalista ya dió la espalda este tipo de contenidos hace años dejando de programarlos y quedaron como reducto de canales especializados de cable o satélite. Las franquicias internacionales de MTV en abierto programan contenidos no musicales, buscando una clara repercusión económica, y los vídeos de los artistas quedan como contenidos de la plataforma de YouTube para su difusión.

En este punto de inflexión podemos hablar de la crisis que sufrió la industria discográfica a finales del milenio cuando se empezaron a compartir archivos entre usuarios P2P. Se tardarían unos años en establecer sistemas de descargas directas a través de distintos portales oficiales que reportaran beneficios de derechos de autor y derechos de imagen. Con las plataformas digitales hubo un acuerdo y una parte proporcional de ingresos por publicidad fue a parar a la industria discográfica, convirtiendo a la red en un poderoso aliado.

Las discográficas encuentran varias ventajas para distribuir sus vídeos musicales por internet. Pérez Rufí (2014) establece que aunque no se puede

llegar a un público masivo de forma inmediata, como en la televisión, la difusión por internet puede superar incluso esas cotas de audiencia con cierto margen de tiempo.

Una reflexión que también nos parece interesante, y que toma el hilo de este trabajo, es que el formato del vídeo musical ha ganado en libertad tanto en cuestiones formales como en aspectos extradiscursivos relativos a la propia producción. Los presupuestos son muy variados, se presentan alternativas a la financiación como el *product placement*, libertad temática y de contenido sin las restricciones impuestas por ninguna cadena de televisión y el crecimiento en las estrategias de promoción de imagen del artista, que puede llegar a ser objeto de interés publicitario como deportistas o actores, por citar dos de los ejemplos más lucrativos para la publicidad.

2.3.- El vídeo musical como forma de arte

El Arte, arte visual y arte sonoro, también puede ser un punto de aproximación al concepto de videoclip. Sánchez-López (2009) define el vídeo musical en relación al Arte y afirma que,

Es, ante todo y por encima de cualquier otra definición, una Imago Musicae, abierta por completo al experimentalismo plástico y siempre presta a la caza y captura oportunista del fragmento, la cita y/o la sugerencia capaz de establecer apetecidas conexiones, interferencias y retroalimentaciones con el arte moderno y también con el arte histórico. (Sánchez-López, 2009:183)

Y lo presenta como un formato fresco y abierto a la innovación y experimentación audiovisual, con referencias inmediatas al recorrido de la Historia del Arte.

La mayor parte de los autores expone la posible contradicción entre las implicaciones del arte y la comunicación comercial en el videoclip con un punto de vista intermedio. Selva (2014:97).

Se puede y debe llegar a un lugar de encuentro en el que los intereses comerciales y la expresión artística no sean incompatibles y tenemos la oportunidad de admirar formatos publicitarios, como el spot, con verdadero deleite al igual que disfrutamos con el espectáculo visual y sonoro que nos proporciona un vídeo musical.

La producción de imágenes nunca es absolutamente desinteresada. Desde una perspectiva histórica, en todos los tiempos se han producido imágenes con fines propagandísticos, comerciales o religiosos, ajenas total o parcialmente a cualquier intencionalidad artística o meramente estética.

En el culto contemporáneo al consumo, los videoclips cumplen una función incluso didáctica diríamos, equiparable a la que tuvieron los retablos medievales como divulgadores de la fe cristiana y, simultáneamente, herramienta fundamental en la conformación de subjetividades construidas sobre los valores predicados por el cristianismo.

En las imágenes de los vídeos musicales, la música puede llegar a perder gran parte de su capacidad de evocación visual y emocional. El conjunto de imágenes con la que solemos “ilustrar” algunos temas musicales se diluye hasta casi desaparecer en las propuestas visuales de los creadores del videoclip. De esta forma, la música adquiere una definitiva dimensión audiovisual en la cual, muchas veces, las imágenes aparecen ante los espectadores como el elemento más destacado acaparando los recursos atencionales del espectador en detrimento de la música.

2.3.1.- Postmodernidad

Rodríguez López (2014) aborda el tema de la postmodernidad de forma sintética. En primer lugar es necesaria la breve exposición del concepto de postmodernidad aplicado en esta investigación. Dicho término define una realidad opuesta a los valores estéticos de la modernidad, como son el gusto por lo sublime desde la nostalgia (Lyotard, 1996), es decir, en la obra existe una idea irrepresentable que se encuentra ausente y por la que el espectador siente una

sensación nostálgica que solo es cubierta con la representación de las formas de una manera reconocible. Así, la experiencia estética sublime se consigue a través de una mezcla de placer y pena, placer ante la imagen representada y pena por la ausencia de la idea. En la postmodernidad, y es aquí donde el autor marca la diferencia, la representación «se niega a la consolación de las formas bellas», ya que todo concepto es posible.

Para Vattimo (1994:14) la postmodernidad se encuentra relacionada con los medios de comunicación de masas, cuya aparición provoca la conclusión de la modernidad. El protagonismo de los *mass media* desencadena la aparición de un nuevo modelo de sociedad caracterizada por la complejidad y el caos.

La autora redondea el concepto de posmodernidad de una forma concreta y tratando todos sus componentes:

En síntesis, la postmodernidad se define por la renuncia a la idea de progreso colectivo, en favor del progreso individual, el paso de una economía de la producción a una economía del consumo en la que los medios de comunicación de masas ocupan un lugar central, convertidos en los nuevos ejes del poder. Los mass media se erigen como transmisores de la verdad y los espectadores se encuentran saturados de información. Asimismo, la imagen se establece como pilar esencial de la identidad personal, ya que la forma importa más que el contenido de los mensajes y en los individuos se deriva en el culto al cuerpo y en el camino hacia la liberación personal (Rodríguez López, 2014:136).

En el caso de las teorías posmodernas, su estudio se centra en la identificación del videoclip como un arquetipo de texto posmoderno que vendría a demostrar las propias teorías preexistentes. Así, diversos autores caracterizan el videoclip como ejemplo perfecto de todo aquello que califican de “estética posmoderna”: triunfo de los significantes sobre los significados, estética del fragmento, intertextualidad y pastiche, autorreferencialidad, banalización de lo ideológico, etc. Selva (2014:92).

Sedeño (2006) también hace alusión a la postmodernidad como característica del vídeo musical «la variedad formal y narrativa que viene desarrollando el vídeo musical, lo convierten en el mensaje o formato audiovisual más definidor de la cultura posmoderna». Y continúa, afirmando que es un formato cercano al publicitario que gracias a una investigación constante de nuevas técnicas ha conformado un lenguaje único. Asimismo subraya la variedad formal y narrativa de la que goza y la libertad e innovación de la que disfruta y que le ha llevado a convertirse en un «modelo de la vanguardia audiovisual contemporánea».

Tarín Cañadas (2012) enfrenta el concepto de la postmodernidad desde su forma narrativa. Así, el videoclip se caracteriza por la fragmentación y la ruptura espacio-temporal, el montaje rápido, la manipulación digital deconstruyendo la imagen a través de efectos digitales, características que le aproximan a las vanguardias cinematográficas, especialmente por la presencia de rupturas en la estructura del relato y la discontinuidad narrativa. No son frecuentes, sin embargo, los vídeos musicales narrativos que respetan el principio de continuidad y que simultanean elementos propios de la narrativa clásica cinematográfica y de la postclásica.

Rodríguez López (2014:138) enlaza la “Cultura express” de Lipovetsky con la postmodernidad, citando a Gómez-Alonso, y afirmando que el videoclip se ha tomado frecuentemente como un claro ejemplo de la estética de los discursos visuales postmodernos (Gómez-Alonso, 2001), aludiendo a esa fluctuación basada en la repetición de las imágenes a gran velocidad y de forma fragmentaria. Fue el teórico Jean-Francois Lyotard, en su obra *La condición postmoderna* (1979) quien consolidó el término afirmando que en el posmodernismo el ámbito cultural, económico y social se resuelven en interacción.

El posmodernismo, dada además su labor de reciclaje cultural se construye sobre un discurso basado en la fragmentación. La irrupción de la televisión permite construir nuevos textos dirigidos a un consumo masivo basados éstos en la intertextualidad y la fragmentación de su discurso. Tarín Cañadas (2012:150).

Si el cine clásico basa su desarrollo temporal en la articulación narrativa de escenas que van creando secuencias con una unidad temporal de capítulos diferenciadas por mínimas elipsis temporales, en el videoclip todas las temporalidades están permitidas, pero sus preferidas son la celeridad general, una intensificación de los estímulos audiovisuales (base de un extremo cambio visual) y la ralentización de la acción, con una función de intensificación y condensación de los hechos. El ritmo frenético, combinado con el ralenti, rompe continuamente la coherencia interna de la unidad, y la convierte en un todo heterogéneo, condensado y fragmentado, (Sedeño, 2007). Con lo que se crea un estilo, un lenguaje y un formato con unas señas de identidad propias que requiere realizadores capaces de explotar todo ese potencial.

Mario Villagrán (2003) cita a Oscar Landi (1992) autor argentino que publica uno de los manuales de referencia de los medios de comunicación en Latinoamérica, y dedica un capítulo al clip, el cual titula significativamente *"El video-clip, lenguaje de fin de siglo"*. Es sumamente interesante que se le nombre como lenguaje al video-clip, y es uno de los puntos que se tratarán de argumentar durante este trabajo, ya que al menos en esta investigación se han encontrado los suficientes elementos para considerar al vídeo musical como un sub-lenguaje que forma parte de la gran variedad del lenguaje del audiovisual, y que además como ya se ha mencionado cuenta con características propias.

El lenguaje de fin de siglo, como lo nombra Landi, constituye una nueva manera de mirar, un nuevo estado de percepción tanto visual como sonora que permite contrastarlo con lo antes aprehendido como el lenguaje cinematográfico.

El video-clip es la metáfora perfecta de la posmodernidad, el centro de la cultura audiovisual, que domina el presente, la crisis de los relatos, es la síntesis de lo efímero. (Landi, 1992:38)

2.3.2.- El Neobarroco

Otra de las atribuciones históricas al vídeo musical es la de participar de la era neobarroca. En esta teoría, la reiteración entronca con las ideas de «la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético». (Calabrese, 1994).

En el clip musical se encuentra la analogía a esta estética de la repetición en la disposición de los planos y en la construcción de un discurso que aparentemente está basado en el caos y en la velocidad pero que responde a un cuidadoso plan de rodaje y montaje, aludiendo a esa irregularidad regulada observada por este autor.

Rodríguez López (2014) propone este barroquismo como característica esencial, intrínseca y diferenciadora del formato:

Este barroquismo visual forma ya parte del género del videoclip de tal forma que se ha convertido casi en un requisito estético, aportando una sensación de familiaridad en el espectador que le permite distinguirlo de otros formatos similares como el cortometraje o el spot publicitario. Es decir, el recargamiento expuesto en ellos a través del uso del color, el vestuario, el maquillaje y otros recursos visuales se ha transformado en un indispensable del vídeo musical como se observa en la tónica de los últimos años. (Rodríguez López, 2014:140)

2.3.3.- Creatividad audiovisual

El videoarte surge a principios de los años sesenta con la comercialización de la cámara *Portapak* de Sony, de sencillo manejo y precio asequible. Esta práctica artística usaba el medio vídeo para manifestar su oposición a la televisión comercial, entendida como el símbolo de la cultura de masas.

La libertad asociada con este movimiento permitió la experimentación con las imágenes y crearon diversas técnicas y efectos que posteriormente fueron usados en el cine y en la televisión comercial. Siguiendo a Rodríguez López (2014), el vídeo musical disfruta en la actualidad de mayor libertad formal y estética gracias al desarrollo de la web 2.0 que escapa del control de la censura televisiva. Por lo que clip y videoarte compiten en el campo de la experimentación, alimentándose mutuamente de los avances del otro.

Sedeño (2002) afirma que la primera grabación se produce el 4 de octubre de 1965 cuando el Papa Pablo VI visitó la ciudad. Además, siguiendo el hilo argumental de la autora, el territorio artístico del vídeo y sus reglas fueron fijadas desde el inicio, siendo alguna de esas reglas comunes la esencia del vídeo musical:

- Uso alternativo de la televisión convencional coma compartiendo recursos técnicos y de producción.
- Vinculación a las vanguardias artísticas y en las artes visuales usando el vídeo para rotura innovación y experimentación.
- Es un medio versátil asequible y de fácil operación.

El videoarte así, nace con una esperanza por cambiar el mundo en la sociedad. La llegada de artistas de la música y de otras disciplinas hace que las influencias procedan de muy diferente ámbito. Todo amparado por la libertad de creación.

El vídeo adoptó del arte pop alguna de esas técnicas de acumulación de lenguajes diferentes cómic, pintura, publicidad y medios de comunicación.

Otra influencia que se encuentra en el videoarte es el cine underground y experimental. La autora sentencia que,

El vídeo de creación le dio a la televisión la calidad, la riqueza y la variedad del sonido de la música, mal reproducida, mal retransmitida y mal recibida en los televisores durante tantos años debido a las deficiencias técnicas de la tecnología televisiva en el tratamiento de las señales de audio. El videoclip tomo del vídeo de creación su interés por las posibilidades del medio, por el ruido y heredó todo el arsenal de recursos electrónicos como creadores de sentido y como batería para crear asociaciones libres de imágenes. (Sedeño, 2002: 19)

Selva (2014) propone y coincide que el punto de partida del videoarte está en los años sesenta, cuando un grupo de creadores vinculados a las vanguardias del momento empezó a aprovechar la nueva tecnología del vídeo con fines artísticos. Esta disciplina tiene, por tanto, una raíz tecnológica o, visto de otro

modo, una dependencia respecto a los desarrollos técnicos superior a la de cualquier otra manifestación artística. Resume su premisa tecnológica condicionando el formato a la implantación técnica del magnetoscopio.

Sin la invención del magnetoscopio en 1956 y su popularización en los años sesenta y setenta, el videoarte nunca habría existido. (Selva, 2014:128)

Rodríguez López (2014) cita a Sedeño (2007) y analiza las influencias bidireccionales establecidas entre ambos géneros y afirma que «los dos campos donde el videoarte más influyó y cuya herencia aún se demuestra en numerosos videoclips de música, son las experimentaciones en la interrelación imagen/música y las investigaciones en la temporalidad audiovisual», en esa línea quedan algo desasistidas las formulaciones que unen un formato televisivo, como el clip musical, con las técnicas de realización y producción de televisión. Es fácil que los autores vean a la televisión como plataforma difusora y que se oculten las propiedades que ésta imprime al videoclip desde el punto de vista formal.

De esta forma se puede integrar la interacción de vídeo musical y videoarte afirmando desde la perspectiva de las plataformas de difusión que la televisión —tradicionalmente— e internet han servido para la difusión del vídeo musical, mientras que el videoarte ha influido en la estética, en el origen, del mismo. Así, videoarte y videoclip se encuentran ligados en la fase de producción, unidos por el afán de experimentación de ambos géneros y también en numerosos casos por su relación simbiótica con la música.

La tarea inicial de la televisión e internet en relación al vídeo musical se ha basado en la difusión, no obstante, y como se ha comentado anteriormente, en la actualidad estas pantallas han modificado también la estética del videoclip hasta adaptarla a las exigencias y necesidades del usuario.

La principal diferencia, según Carlsson (1999), entre el videoarte y el vídeo musical de arte sería la música: Mientras que el videoclip usa música popular, el videoarte utilizaría melodías de tipo experimental.

Diego Levis (2004) relaciona estos productos artístico-publicitarios con una nueva forma de expresión audiovisual -emparentada con el spot publicitario, el zapping y el videojuego- de rasgos espasmódicos, caracterizada por la fragmentación y la velocidad, de estética abigarrada tendiente al kitsch y ajena a toda visión naturalista.

El uso recurrente de metáforas visuales y de imágenes simbólicas en gran parte de la producción videomusical acentúa estos rasgos, que, de algún modo, permitirían relacionar la estructura de los videoclips con algunos aspectos formales de la poesía.

2.4.- La publicidad

El mundo de la publicidad presenta una serie de elementos coincidentes y paralelos con el vídeo musical que no pueden ser ajenos a una investigación multidisciplinar como ésta. Sedeño (2002) atribuye la vecindad de la publicidad con el vídeo musical a dos motivos principales.

- En un primer momento, la incitación al consumo, en este caso consumo de discos.
- En segundo lugar, encontramos la utilización del mecanismo de la seducción, al igual que la publicidad, para conseguir ese objetivo comercial.

La tecnología videográfica y televisiva y compartir recursos favorece esta similitud. Pero a la vez también se encuentran elementos dispares entre publicidad y videos musicales:

- el videoclip oculta su vocación publicitaria, no vende directamente ni el disco ni la imagen del artista, es un instrumento de mediación.

- otra diferenciación es que el vídeo musical goza de mejor tratamiento y también porque no, de prestigio, dentro de la programación en televisión a pesar de ser un formato más largo que es un spot publicitario convencional.

- un tercer elemento dispar que considera la autora, es la estructura discursiva fragmentaria que presenta el videoclip gracias a que va dirigido a un público mucho más culto y amante de la música que un consumidor de publicidad comercial durante la emisión de un programa de televisión.

Desde un punto de vista comercial, el artista se personifica en el clip musical como una marca viviente que publicita su propia imagen.

En relación con lo dicho está el que se considere al intérprete o grupo como una marca comercial. El videoclip se crea en torno a un artista de manera similar a la que la publicidad convencional lo hace respecto a una marca. Los videoclips ayudan al artista a cultivar una imagen determinada, ya que en ningún caso se considera a éste como un mero intérprete de un instrumento -que en su caso sería la voz-, sino que se busca que el público se identifique con él y que el contenido de la canción se personifique en su figura. El vídeo musical sirve de vehículo de esa construcción y se ocupa de que llegue al público en condiciones óptimas para que éste la reciba adecuadamente. (Caro Oca, 2014: 59-60)

Otros autores no dudan de la enorme incidencia que ha tenido y tiene la publicidad sobre el vídeo musical, entendiéndose en este trabajo que esa influencia en la actualidad es recíproca. Selva (2014) reconoce esa relación mencionando el importante antecedente que supone la publicidad televisiva convencional respecto al videoclip.

Como explica Laing (1985) en Selva (2014:149), “el videoclip como medio para el marketing heredó inmediatamente una estética y un conjunto de técnicas de la forma preexistente y muy desarrollada de los anuncios televisivos”.

Puede extraerse de las palabras de Laing que la influencia de la publicidad sobre el videoclip atañe tanto a la forma como al contenido.

- Respecto a la forma, se considera que el videoclip es heredero de las convenciones visuales del anuncio televisivo.

- Respecto al contenido, el videoclip nace como un anuncio en cuanto a su función primordial que es la de proporcionar un formato de promoción que llegue a un público amplio.

Los paralelismos entre publicidad y videoclip que realiza Gubern (1992) se sitúan en el ámbito perceptivo, el vídeo musical capta por su intensidad la mirada del espectador e impide su fuga.

También se puede debatir si lo que se publicita en un clip es la música o la imagen artística del/los intérpretes. Sedeño resuelve afirmando que el objeto publicitado por todo clip es superficialmente la música de un determinado grupo. Sin embargo, es realmente la *unión de esa música con ese grupo* y con su imagen.

Un clip intenta naturalizar o volver inevitable la relación entre un cantante o grupo (y la imagen o look de éste o estos) y su música: intenta vender música mostrándonosla unida a imágenes convencionalmente articuladas. Sedeño (2007)

Esta convencionalidad es en todo momento escondida provocando puntos de sincronización entre la imagen y la música (corte de plano a ritmo de música; transiciones...) y haciendo que el cantante y demás miembros del grupo aparezcan en imagen cantando el tema sincrónicamente.

2.4.1.- El emplazamiento publicitario

No es una forma publicitaria únicamente del videoclip, ya que se usa en el cine y en programas y series de televisión. Los productores recurren a esta fórmula como un modo de financiación así como un método muy eficaz en los índices de impacto. Rodríguez López (2014:146).

Existen cuatro tipos de *product placement* dependiendo de la presencia del producto en relación con el clip:

- pasivo, cuando el producto aparece en escena pero en ningún momento se interactúa con él;
- activo, cuando los personajes interactúan con el producto sin mencionarlo;
- activo con mención, similar al anterior pero incluyendo la mención directa del producto;
- activo con alusión, cuando se mencionan algunas características positivas del producto.

En el vídeo musical solo son posibles los dos primeros tipos de *product placement* ya que el cantante no puede interrumpir la interpretación para mencionar el producto ni enumerar sus cualidades. Pero sin embargo sí puede manipularlo y acompañar esa acción con lenguaje corporal explicativo.

2.4.2.- La seducción

La seducción en el vídeo musical se articula a través tanto de imágenes bellas como de otros mecanismos basados en la provocación. Las artistas Madonna o Lady Gaga pueden ser ejemplos de este apartado por la forma de dirigir su carrera musical y su imagen como personaje público que proyectan en sus vídeos musicales: en ellos se apela a la política, el sexo, la religión, la violencia o lo grotesco. Otros mecanismos de los que se sirve la seducción visual son la sorpresa y el impacto, rasgos que entroncan con la estética postmoderna.

La seducción que despliega un videoclip es muy palpable, directa y explícita (como en un spot) y es materializada, sobre todo, a través de códigos connotativos visuales (iluminación, montaje, angulación de la cámara...) y de una especial relación entre estos y el componente musical.

2.5.- La televisión

El vídeo musical tuvo su máximo desarrollo en televisión. Este hecho lo convierte en un género televisivo aunque, como se ha comentado anteriormente, en la actualidad ha encontrado otro medio de difusión en las plataformas digitales en la red (Rodríguez López, 2014). Su lugar en la televisión ha estado ligado al entretenimiento y la promoción publicitaria. La autora cita a Sánchez Noriega (1997) para afirmar que junto a los anuncios y los telefilmes no existen fuera del mundo televisual.

En cuanto a la televisión como plataforma de difusión, Selva (2014:28), afirma que ha sido considerada tradicionalmente como el principal canal de difusión de videoclips, y, ciertamente, tiene una gran relevancia en la historia de la música popular, en general, y del videoclip, en particular.

Deben abordarse, pues, cuestiones como la conexión entre televisión y música popular, la particular vinculación económica existente entre compañías fonográficas y cadenas de televisión, o los diversos espacios en los que puede insertarse el videoclip. Asimismo, se presta especial atención al papel protagonista de las cadenas especializadas en la emisión de música y videoclips y, en concreto, a MTV, la cual tiene una importancia tal que algunos autores llegan a identificar este soporte con el formato. Sin embargo, la televisión no es el único medio implicado en la difusión del videoclip en la actualidad, ya que, además de diversas fórmulas de difusión urbana y de venta del videoclip, el medio internet ha supuesto una auténtica revolución para este formato.

El videoclip ha cobrado nueva vida gracias a las nuevas tecnologías, lo que ha supuesto, además, cambios en diversos aspectos formales y de contenido; o, incluso, la irrupción de nuevos fenómenos, como el videoclip web. (Selva, 2014:28).

En televisión, los antecedentes musicales los podemos encontrar en los programas de variedades y los denominados *talk shows*. En muchos casos en

los que se producían problemas técnicos para las actuaciones, se optaba por la técnica del playback.

En la historia de la televisión, se pueden establecer la visión comercial de ciertos productos en la década de los cincuenta y desde entonces la música ha encontrado un hueco en la televisión de cara a su promoción (Selva, 2014:138). Aunque muy diversos formatos televisivos han cumplido esta función — programas de variedades, comedias de situación, etc.— el caso más relevante es el de aquellos programas centrados específicamente en la música popular.

El Reino Unido se convierte en el gran soporte de la música popular en Europa, mientras que la radio seguía siendo el medio principal de escucha y promoción en los Estados Unidos.

Selva (2014), propone como la primera conexión regular de música y televisión los programas como *Your Hit Parade*, en emisión entre 1950 y 1959, que son los responsables de los primeros vídeos emitidos por televisión que combinaban imagen y música de una forma original. El programa emitía una serie de temas musicales que, además de cantados, eran dramatizados o coreografiados por una serie de cantantes y bailarines propios del programa.

En Estados Unidos, los primeros vídeos fueron emitidos, en *The Ed Sullivan Show*, si bien su emisión fue más frecuente en Gran Bretaña, en programas como *Ready Steady Go!* y *Top of the Pops*.

En cualquier caso, todos los vídeos señalados tuvieron una distribución todavía muy limitada a través de la televisión y emanaban más de iniciativas artísticas de los propios grupos musicales que de una planificación mercadotécnica. No obstante, el camino estaba marcado, tanto por sus aspectos formales como por otros relativos a su producción y difusión. (Selva, 2014:164)

Otro antecedente televisivo del videoclip es el de las *telescriptions*, término híbrido de television y transcriptions. Eran pequeñas piezas audiovisuales, producidas durante la década de los cincuenta, que tenían un concepto muy parecido al del videoclip actual.

Con Sedeño (2002) entraremos en la materialidad televisiva y videográfica del vídeo musical. Habla de un lenguaje propio de la imagen electrónica

incluyendo la imagen videográfica el soporte televisivo. Con respecto al vídeo afirma que,

Gracias al uso del magnetoscopio, se registran desde entonces imágenes y sonidos sincrónicos sobre banda magnética. Esta tecnología permite el control inmediato de los resultados en el proceso de grabación, y su simultáneo visionado sin interrumpir la grabación, la vuelta sobre los componentes no totalmente óptimos como el borrado y la nueva utilización de la cinta soporte. (Sedeño, 2002:11)

Si adoptamos los parámetros de la televisión como un sistema semiótico caracterizado por su heterogeneidad, sus mensajes y códigos no homogéneos, veremos que se corresponden con los principales rasgos con los que hemos tildado a los vídeos musicales, además de por la velocidad diacrónica de las transformaciones de dichos códigos.

Esta capacidad de transmisión de códigos y formas de expresión diversas impone a su vez condiciones inapelables para dicha incursión que pueden resumirse en una neutralización de lo específico de cada uno. Sedeño (2002:51)

Dentro de la concepción televisiva, para la autora el formato o género televisivo videoclip puede ser identificado con los dos tipos de argamasa discursiva:

- Por un lado una forma de publicidad, dada su proximidad conceptual y funcional.
- Y por otro un procedimiento para conducir al espectador entre programas como una especie de guía discursiva.

El resultado de todo esto es un alto grado de heterogeneidad y fragmentación de los contenidos, y aún más, en los códigos y las formas expresivas.

La fragmentación se convierte así en una variable esencial para comprender la evolución del vídeo musical en el contexto televisivo.

La autora afirma que desde 1957 hay programas exclusivamente musicales en televisión, que se encargan de la puesta en escena de la actuación del cantante. En este aspecto la televisión británica fue pionera en incluir programas monográficos como el *Magical Mystery Tour* en la BBC del grupo Los Beatles.

Caro Oca (2014) apoya en la televisión los preceptos iniciales de esta investigación, indicando que el vídeo musical pertenece al género del entretenimiento, donde existe una competencia feroz y,

Se hace necesario para cada obra destacar de entre otros videoclips que compiten por la mirada del espectador y un lugar en su recuerdo. Por consiguiente, se buscará un producto que destaque significativamente del resto. Esta es la razón de que el videoclip sea un formato que se encuentra en reinvención constante, lo que conlleva a que se use como campo de ensayo de técnicas audiovisuales espectaculares y novedosas (Caro Oca, 2014:60).

El gran salto del videoclip como herramienta de comunicación comercial está vinculada a la proliferación de canales de televisión por cable en EEUU — no así su nacimiento, que se desarrolla principalmente en la televisión generalista británica—. De hecho, aunque suele hablarse del videoclip como un invento de la industria musical, lo cierto es que, desde el nacimiento del formato hasta años después de la creación de MTV, el sector fonográfico permanecía escéptico acerca de la conveniencia de estas innovaciones. Fue precisamente la industria televisiva la que apostó con más fuerza por el videoclip durante sus primeros años (Selva, 2014:158).

En 1981 era necesario explicar a la sociedad estadounidense lo que suponía un videoclip, pero el nacimiento y desarrollo de MTV supuso el espaldarazo definitivo para el nuevo formato. Incluso, como se ha señalado, algunos autores consideran que el videoclip, al margen de sus antecedentes, nace realmente con la llegada de MTV, si bien este existía ya como formato desde hacía algunos años. No obstante, había una importante diferencia entre Gran Bretaña y Estados Unidos: Aunque eran una parte establecida de la estrategia promocional en el mercado europeo, los videoclips eran todavía, en el

verano de 1981, una herramienta de marketing de carácter experimental en América.

Rodríguez López (2014) aporta una visión más amplia de la incidencia del vídeo musical en televisión. El videoclip aparece en televisión de diversas formas según la titularidad del medio.

Por una parte, en la televisión pública aparece de manera exigua, ya que son escasos los programas dedicados al vídeo musical o a contenidos musicales. Así, suelen aparecer en magazines e incluso programas informativos en el momento de su lanzamiento.

En la televisión de pago existen ofertas que contemplan la opción musical con canales monográficos dedicados a vídeos musicales así como a otro tipo de espacios dedicados a los artistas. Como se ha comentado anteriormente, el desarrollo de sitios web dedicados al visionado de vídeos de tipo generalista así como la publicidad viral suponen el nuevo modo de difusión del videoclip en detrimento de la programación televisiva.

Rodríguez López (2014) abre cierto debate sobre las diferencias entre televisión en abierto y televisión de pago, cita a Ruano-López (2006) y observa que los contenidos de las televisiones convencionales generalistas en abierto van destinados a un público masivo e indiferenciado, mientras que en las televisiones de pago los contenidos son temáticos para públicos específicos.

En cuanto a la desaparición del vídeo musical de las programaciones de televisión, Selva (2012:320) afirma a este respecto que aunque es cierto que cada vez hay menos videoclips en la televisión, existen muchas otras vías de difusión. La televisión es el medio de origen del videoclip y fue fundamental en su nacimiento y posterior desarrollo. No obstante, en la actualidad tampoco puede identificarse el formato con el medio televisivo, en la medida en que existen otros medios que han ido cobrando un protagonismo cada vez mayor en la difusión del videoclip.

Rodríguez López (2014) apunta que actualmente, la difusión del vídeo musical cuenta con otro aliado: la televisión a la carta. Plataformas como Canal+ Yomvi, Apple TV, Wuaki TV y Netflix, entre otras, suponen una nueva forma de

distribución del clip que se basa en la elección del espectador que puede disfrutar de los contenidos en el momento que desee y en alta calidad de sonido e imagen.

Si aceptamos a la televisión como el motor real de la proliferación del formato, Mundy (1999) afirma que aunque el cine ha constituido la mayor forma de promoción de la música en la pantalla y la televisión ha redefinido los significados de la música popular. Según el autor, la llegada de la televisión y el desarrollo de la tecnología de vídeo han provocado un profundo impacto en la música pop y en la industria musical. Como se ha visto, la música popular ha disfrutado de una larga relación con la pantalla durante unos 100 años.

Así, sugiere que el vídeo musical y la música en televisión tienen sentido cuando son vistos como parte de una continuidad mayor, un proceso estético, ideológico, tecnológico e industrial de convergencia entre la música popular y la pantalla que ha evolucionado a lo largo del siglo XX. Desde esta perspectiva el video musical puede ser visto como un desarrollo más en la economía de la música popular.

El autor hace referencia también al trabajo de Tom Gunning y otros por la importancia del espectáculo en los primeros proyecciones cinematográficas lo que Gunning denominó el *cine de atracciones*. El autor británico insiste en que la estética del videoclip convive en un proceso comercial e industrial de convergencia que determina que los productos culturales y la industria pueden establecer una relación paralela entre ellos, y que no sólo interese a las instituciones comerciales sino que también se disfrute de su visionado, con lo que se deduce que la televisión se puede considerar como la herramienta necesaria de un proceso mayor de difusión de entretenimiento, promoción y cultura a la vez:

Llegados a este punto, por tanto, parece que el videoclip se encuentra en una interesante encrucijada y el que haya abandonado televisión, no ha mermado en absoluto su poder de llegar a los espectadores. Al contrario, se podría decir que ha seguido el trasvase de su propio público a Internet. Hoy en día existe ya una generación de adolescentes que se ha acostumbrado a ver la música en lugar de escucharla, ya que YouTube se ha convertido en la vía más rápida

para acceder a contenido de sus artistas favoritos, mientras que las ventas de singles y discos siguen en declive. (Caro Oca, 2014:150)

2.6.- El cine

La sincronización de imagen y sonido debe ser considerado el primer antecedente técnico del vídeo musical. Históricamente se considera *El cantante de Jazz*, de Alan Crossland, la primera película que sincroniza imagen y sonido.

Anteriormente hubo antecedentes experimentales de aunar música clásica y el componente icónico de la imagen. Sedeño (2002) vuelve a citar a Fichinger como autor en el año 1921, de unas películas en las que unas pequeñas animaciones intentaban adaptarse a ritmos y variaciones musicales.

En los años 30, tras la implantación y éxito del cine sonoro, las películas se volcaron en el sonido como recurso expresivo convirtiéndose a veces por exceso en las denominadas *talkies*.

El género del cine musical empieza a desarrollarse y continuaría en décadas posteriores como los 50 y 60 incluyendo en el mundo del cine a estrellas de la canción y grupos musicales de éxito en el momento tales como Elvis Presley o Los Beatles. A partir de ese momento el cine musical estará sujeto a los vaivenes de la moda y la producción como cualquier otro género cinematográfico.

García Gómez (2009) comienza su capítulo de análisis de las relaciones de interdependencia entre el cine y el videoclip desarrollando lo que él denomina como la *denostada estética videoclipera*. Hace referencia a autores, géneros y estilos que dan forma al cine basado en la fragmentación, la música y el montaje acelerado y establece textualmente el siguiente punto de partida.

En primer lugar hay que tener en cuenta que la principal relación del videoclip es, antes que con el cine, con la televisión. El vídeo musical es un producto fabricado eminentemente para su emisión televisiva. (García Gómez, 2009:46)

La evolución que parte desde los inicios de la MTV hasta las actuales plataformas digitales de distribución de vídeos como YouTube o Vimeo, queda un poco fuera de este estudio por lo que la génesis y los orígenes de los vídeos musicales podemos confirmar que se encuentran en la televisión, además el

autor califica el videoclip como una variante de la publicidad audiovisual: mensaje en pocos minutos, un objeto de marketing pero con calidad, eliminando cualquier connotación negativa sobre este objetivo.

Selva (2014:137) califica la influencia de la película sobre el formato videoclip como muy notoria en el terreno formal. Por una parte, *A Hard Day's Night* realiza importantes innovaciones en la representación audiovisual de la música. Aun constituyendo un *backstage* musical, razón por la que la mayoría de los números musicales son interpretados sobre un escenario a la manera tradicional, existen algunas excepciones en las que se anticipan estrategias de representación que utilizará el videoclip años después. Es el caso del número de *I Should Have Known Better*, cuya interpretación tiene lugar a bordo de un tren y durante la cual las cartas con las que juegan son sustituidas por instrumentos musicales. Pero, sobre todo, hay que destacar el número de *Can't Buy Me Love*, el cual muestra a los Beatles improvisando y empleando a fondo sus recursos cómicos en un parque mientras *Lester usa ángulos de cámara inusuales y una fotografía rápida y lenta para capturar la energía y el dinamismo de los cuatro*. (Selva, 2014:137)

García Gómez (2009:54) ve como antecedente cinematográfico del videoclip al cine de atracciones, cine basado en la exposición y cuya función básicamente es llamar la atención antes que la narración, que podría ser nula o inexistente. El autor afirma textualmente que “en gran medida la estética videoclip puede considerarse heredera actual del cine de atracciones”.

El montaje fragmentado, sincopado, de todas formas no es una novedad qué aporta el videoclip a lenguaje audiovisual sino que los autores formalistas soviéticos como ver todo Pudovkin o Eisenstein, ya realizaban un tipo de montaje rápido de atracciones y de choque visual muy similar al que nos presenta el vídeo musical. Carol Vernallis (2004:29) destaca que el videoclip tiene una apariencia similar a la de películas como *Octubre* (1927), de S.M. Eisenstein. La influencia es muy notable en el tipo de montaje empleado. Como sucede en numerosos videoclips, el cine de los formalistas rusos y en mayor medida de su autor más destacado, Eisenstein, partiendo de su teoría del “montaje de atracciones”, considera que dos planos editados juntos pueden crear un nuevo significado que

no era inherente a ninguno de ellos por separado, optando por un montaje basado en imágenes yuxtapuestas

Autores como Abel Gance o Vertov en su película documental *El hombre de la cámara* quieren presentar un montaje espectacular y atractivo visualmente que entronca con las raíces del clip musical.

Otro elemento de contacto entre videoclip y cine podría ser el de las vanguardias artísticas de los años 20, el *Ballet mecánico*, de Léger o *Entreacto*, de René Clair son juegos visuales y formales cercana a la estética del videoclip, incluso García Gómez (2009) hace referencia a *Amanecer*, una de las mejores películas del alemán Murnau, y que en algunos fragmentos presenta una estética desencadenada en cuanto a su disposición formal.

El cine, las vanguardias, la música popular y la tecnología electrónica proporcionaron los elementos lingüísticos, expresivos y técnicos para la construcción del lenguaje de la música visual, que culminará en los videoclips musicales de los 80. (Sedeño, 2002:35)

También podemos encontrar referencias en el cine clásico de Hollywood a montajes rápidos y frenéticos como los 31 planos en 21 segundos que tiene la famosa escena de la ducha de la película *Psicosis*.

La ruptura con el clasicismo que supuso la *Nueva Ola* francesa se personifica en la figura de Jean Luc Godard. En sus películas, como *Pierrot el loco*, tiene elementos comunes como el montaje la estética y el lenguaje visual cercano al videoclip. Otros autores como Brian de Palma, establecen algunos elementos formales que se aproximan al vídeo musical, como las pantallas partidas y la fragmentación de los planos dispuestos en la pantalla.

En el cine mudo según aprecia García Gómez también encontramos referencias a la música ya que el cine mudo no eligió ese carácter de forma voluntaria sino que poseía un importante condicionante técnico. El autor pone como ejemplo la película *Nosferatu*, de Murnau con el subtítulo una *Sinfonía del*

horror. Sin duda, otra de las referencias obligadas del cine clásico y la unión entre cine y música es la película *Alexander Nevsky* que en 1938 unió a Eisenstein y Prokofiev para dar lugar a una de las sincronizaciones visuales y musicales más famosas de la historia del cine.

Sedeño (2002) establece que cine y vídeo clip comparten elementos formales a nivel técnico y el nivel narrativo: lo condensado de la historia, la encapsulación del relato, la ultrafragmentación y el montaje rápido, además de los personajes estereotipados son los elementos formales que unen cine y vídeo musical. La autora cita a Raúl Durá en los siguientes términos: *los personajes cinematográficos, a menudo, se han convertido en estereotipos*.

En un nivel formal, el cine presenta un formato bastante ligado a la estética del vídeo musical que es el tráiler, y añadimos que le unen al vídeo musical la función comercial de venta, en este caso ya no del artista o canción, sino de la propia película como producto. Un caso reciente es el clip musical de la película *50 sombras de Grey*, con más de 600 millones de visualizaciones en YouTube y que no es más que una representación sencilla de la canción con insertos de imágenes de la película. No sabríamos concretar, si este pseudo-trailer cinematográfico debiera adquirir una denominación propia, *cine-clip* por ejemplo.

La relación de cine y música como establece García Gómez (2009) también puede abordarse desde un punto de vista de género, siendo curiosamente el western uno de los primeros en recurrir sistemáticamente a la presencia de canciones, en muchas ocasiones en los títulos de crédito.

El musical será el género cinematográfico donde la unión entre música y la historia tiene su principal razón de ser, desde el momento en el que el musical utiliza creativamente las posibilidades expresivas de la imagen, borra prácticamente cualquier vestigio de la tan temida teatralidad. En el musical suelen confluír los efectos de montaje y la unión imagen música, de ahí que sea fundamental para tratarlo en relación con el videoclip.

Aquí partimos de muchos de sus supuestos ya que en varios musicales nos encontraremos con auténticos pre-videoclips en toda regla. En el género musical, la puesta en escena y el montaje están totalmente al servicio de la música de la canción, al igual que los videoclips en la que está determina la

planificación y el ritmo de las imágenes. Ejemplos en este caso cita García Gómez (2009) como *Un día en Nueva York* o sobretodo *Cantando bajo la lluvia*, al que califica como el musical por excelencia culmen de las propuestas anteriores y anuncios de tendencias posteriores.

El autor señala como otro punto de contacto entre música y cine influencia directa sobre el concepto de vídeo musical el fenómeno de las óperas rock, citando las archiconocida *Jesucristo Superstar* y *Tommy*, de Ken Russell en 1975. También califica la película de Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), como uno de los principales valedores del uso de la estética del videoclip,

El caso es que, desde los 80, nos encontramos con una característica estética cinematográfica que presenta una innegable relación con la del videoclip y otras formas de la publicidad audiovisual. Es sólo una de las múltiples tendencias del cine de los últimos años, pero resulta sumamente definidora de una época la nuestra que, para bien y para mal, es por encima de todo fragmentaria y heterogénea. (García Gómez, 2009:113)

Otra forma de relacionarse el cine, la música y los videoclips son los autores. Por un lado, autores cinematográficos consolidados que se han adentrado en el género del clip musical; y por otro, directores de videoclips que han hecho algunas y variadas aportaciones a la cinematografía. De hecho el autor comenta de forma directa que la formación de esta lista de autores implicados en uno y otro campo debería hacer replantearse a los críticos de la estética del videoclip, muchos de sus prejuicios ante dicho medio de expresión. Autores que iniciaron una carrera exitosa dentro del formato vídeo musical y que hoy día son directores de cine de prestigio y consolidados.

Va en la idea de esta investigación, continuar con esa tendencia e intentar dar salida a esos conocimientos en la realización y montaje audiovisual de los vídeos musicales y que futuros realizadores de cualquier otro género puedan llegar a evolucionar gracias a ellos.

De todas formas, hay que tener en cuenta que la relación cine música en el cine contemporáneo no siempre se plasma con una estética videoclips, hay películas en las que se predominan los ritmos lentos, o películas que tratan de

descontextualizar ambientación visual con ambientación sonora, como por ejemplo algunas películas históricas que incluyen canciones pop modernas en su repertorio musical.

Videojuegos y cine

Los videojuegos han tenido también su influencia en el videoclip, sirviendo como un notable ejemplo “Californication” (2000) de Red Hot Chili Peppers (dirigido por Jonathan Dayton y Valerie Faris) en el que los componentes del grupo se transforman en los personajes en 2D de un videojuego. En el clip de 2009 de Chris Garneau “Fireflies” (dirigido por Daniel Stessen) el cantante aparece caracterizado como un personaje tipo *The Legend of Zelda* y muestra una narración en el mismo sentido.

2.7.- Música

En este apartado vamos a tratar las interacciones del elemento sonoro principal del vídeo musical, el tema o canción, y la imagen visual. Chión (1993) subraya la importancia del sonido en relación con la imagen destacando el valor añadido que representa sobre ella y el cual define como el valor expresivo informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada. El autor concede al valor añadido un carácter de reciprocidad: si el sonido que hace ver la imagen de forma diferente a lo que esta imagen muestra sin él, la imagen, por su parte, hace oír el sonido de forma distinta a como éste resonaría en la oscuridad.

Josep Gustems (2012) establece que el sonido es una parte intrínseca del producto audiovisual y que el espectador percibe las obras audiovisuales simultáneamente a través de los sentidos de la vista y el oído, experimentando diferentes sensaciones. En el caso del relato audiovisual el espectador, además ha de comprender y ser capaz de organizar y estructurar espacio, tiempo, hechos e ideas de manera conveniente para poder interpretar el mensaje audiovisual contenido en la obra.

El sonido juega un papel fundamental en este proceso. Es importante destacar la profundidad emocional, la dimensionalidad y la presencia que transmiten los sonidos al fundirse con las imágenes.

El autor indica que para conseguir esta simbiosis expresiva en la elaboración de un audiovisual la utilización del sonido debe estar planteada desde el inicio del guión. En este caso y en lo relativo a nuestro objeto de estudio, este proceso se acelera ya que el vídeo musical posee todas estas propiedades pero con una mayor fragmentación y velocidad en su realización y ejecución.

Como se ha comentado anteriormente algunos autores realzan la importancia del sonido y de la música en el vídeo musical, por lo que vamos a establecer siguiendo a Gustems (2012) cuáles son las funciones principales de sonido en los medios audiovisuales para destacar después aquellas propias del vídeo musical.

- En primer lugar, tenemos una **función descriptiva**, donde el sonido imita

el sonido que en realidad debiera existir o aparecer en la imagen cuando describimos un lugar determinado o un entorno geográfico.

- **Función expresiva**, adquiere un importante valor comunicativo y sugiere sensaciones a través de la sincronía, representando una identidad que evoca o acompaña a un personaje. Función narrativa, centra la atención sobre un elemento de la imagen. Identifica causa-efecto o contribuye al reconocimiento de los espacios sonoros al ubicar en el espectador en ellos.
- **La función ornamental** realza una escena determinada.
- **La función simbólica** requiere un valor más amplio y profundo, como por ejemplo utilizándose de forma metafórica.
- **La función de ambientación** forma parte de la escena visualizadas crea atmósferas y ambientes, determina condiciones climáticas o sensaciones espaciales como distancia, direccionalidad o velocidad.
- **La función dramática** intensifica o atenúa la acción dramática de una escena o de una acción.
- **Función gramatical**: organizar narrativamente el relato, generar continuidad o discontinuidad espacio-temporal unificando o separando los planos en las secuencias que configuran la narrativa audiovisual.

Es necesario puntualizar que un sonido puede desempeñar varias de éstas funciones de manera simultánea.

Cuando aplicamos estas funciones sonoras al caso del vídeo musical, veremos qué podemos establecer funciones descriptivas, expresivas pero sobre todo dramáticas y esencialmente gramaticales, ya que nuestro caso el sonido organiza narrativa, técnica y formalmente el formato.

Gustems (2012) incluye el videoclip dentro del formato televisivo donde la música marca claramente los cambios de plano y las transiciones, y va estrechamente ligada a la edición o montaje visual.

Se parte entonces de un concepto clave que es la *sincronía* y según el tipo de producción audiovisual o escena que tengamos delante podemos encontrar diferentes grados de sincronía de la música respecto a la imagen:

En el caso de los videoclips los golpes musicales coinciden con cambios de plano y otros efectos de edición. Por ejemplo, un fade out de la imagen puede ir acompañada de uno musical. Es muy habitual que los cambios de plano sean siguiendo el tiempo o beat de la música en cuestión. Éstos se acompañan rítmicamente y los compases se sincronizan con los cortes del montaje cuando se desarrollan isocrónicamente y en un tiempo muy breve. (Gustems, 2012:75)

Atendiendo a este factor clave, Rodríguez (1998) nos proporciona sobre el concepto de *sincronía* la siguiente definición:

Una coincidencia exacta en el tiempo de dos estímulos distintos que el receptor percibe perfectamente diferenciados. Estos dos estímulos pueden ser percibidos por el mismo sentido o por sentidos distintos. Se refiere en este segundo caso a la sincronía audiovisual (Rodríguez, 1998:253)

Gustems indica que además la música no sólo marca la posterior edición, sino que también condiciona las coreografías de los personajes que protagonizan los videoclips. Indica que este es uno de los pocos casos en el que la música existe antes de la imagen y ésta se encuentra totalmente supeditada a ella.

El videoclip ha llevado a crear auténticas obras visuales que a veces ha llegado a superar la música de la que dependía y le han añadido un valor sustancial. La cadena MTV ha sido una gran difusora de videoclips en los que no se puede determinar quién es más responsable del buen resultado, si el director del vídeo o los autores originales de las canciones.

Chion (1997) observa que, en la relación música y letra de una canción y la relación canción-imagen en un audiovisual sólo tienen sentido en el tiempo de su unión, ya que separadas no muestran vinculación alguna ni propósito en común. La unión canción-imagen sólo funciona en el contexto en el que están juntos, en el seno de un propósito y una forma global. Además, menciona que la imagen afecta a la hora de percibir la música, ya que la temporalización de la

imagen se da por el tiempo sonoro, lo que provoca que se realicen anticipaciones temporales.

Ángel Rodríguez (1998) realiza una de las aportaciones más interesantes para nuestro trabajo, ya que establece las relaciones de los dos conceptos con los que vamos a trabajar en esta tesis como son técnicas y lenguaje audiovisual y su componente sonora, en este caso música principalmente. Otorga el rol narrativo del sonido sobre el concepto de *sincronía* entre imagen-sonido y distingue que para enfrentarse a la variedad de casos generados por la suma imágenes y sonidos hemos de acotar dos clases de fenómenos distintos.

- El primero es la tendencia natural del receptor a la coherencia perceptiva, aplicable en toda regla al vídeo musical.
- Y el segundo, la búsqueda y construcción por parte del narrador de relaciones formales entre el material visual y el material sonoro.

Por lo tanto para el autor, coherencia natural y los elementos de relaciones formales en los que se basa el lenguaje audiovisual para construir sus discursos tienen como finalidad proporcionar al receptor un número de relaciones formales entre sonido e imagen que los vincula rígidamente entre sí.

Una vez conseguido el efecto de conexión entre la imagen de la pantalla y el sonido que emana de los altavoces, el espectador siente con mucha fuerza que las vibraciones sonoras provienen de la imagen que contempla proyectada. A partir de ese momento el narrador está en condiciones de conducir la percepción visual de su espectador manipulando el audio porque el receptor procesa ya la información sonora y la información visual con un todo unívoco y coherente. (Rodríguez, 1998:260)

Cuando ya hemos concretado la asociación de sonido e imagen, todo nuestro saber sonoro puede ser aplicado a dirigir la percepción de la imagen, o todo nuestro saber visual puede aplicarse a incidir en la percepción del sonido. Se puede implementar el concepto de sincronía a la narrativa audiovisual,

afirmando que la línea básica de descodificación de la sincronía en el universo visual es consecuentemente la *unificación*.

Desde la perspectiva de la narración audiovisual existen diferentes grados de necesidad de rigor sincrónico para que sonido e imagen sean captados por el receptor. La sincronía audiovisual permite unificar sonidos de distinto origen generando entes audiovisuales completamente nuevos y de gran impacto expresivo.

Al concepto de vídeo musical que estamos desarrollando se le puede aplicar los efectos que la sincronía tiene como uso narrativa audiovisual. El primero de ellos es el **control del impacto emocional**, ya que podemos controlar el desfase temporal entre sonido e imagen. Es un recurso expresivo clásico que también se puede utilizar en clips musicales. El otro es la **conducción de la atención visual**. En este uso, la música estará presente en la gran parte de la narración visual pero también podemos utilizar la sincronía como recurso para conducir la atención del receptor sobre algunas de las formas visuales que aparece en la pantalla.

Ritmo y movimiento son las sensaciones que emanan de la organización de las formas acústicas en el tiempo. El ritmo en el clip musical tiene un control del efecto positivo al igual que lo es la música de los anuncios, siendo ésta un ejemplo paralelo al clip musical que busca claramente el efecto de *agradabilidad*.

El control de ritmo visual, nos lleva a la sensación de adecuación o no de la música a una imagen en movimiento y del tempo musical adecuado. Es el movimiento el que marca esta adecuación sincrónica. El sonido es un instrumento de organización de la narración fundamental y muy interesante a la hora de estructurar narrativa y formalmente un videoclip. Establecemos estos principios en la fisiología de la audición, ya que ésta es mucho más estable en el tiempo que la vista, siendo uno de los argumentos perceptivos que le dan al sonido, en este caso la música, un papel estructurador.

Rodríguez (1998) considera mucho más estable la sensación sonora, ya que la sensación visual cambia constantemente y aquí podemos apoyar teorías sobre lo fugaz, efímero, fragmentado y la velocidad de montaje en que tienen los vídeos musicales. En ellos se tiende a usar la cámara libre, ágil, al estilo Murnau

como cámara desencadenada, siendo el sonido un elemento estructurador sólido para las secuencias de imagen continuamente cambiantes: unifica la información sonora con todo aquello que considera un espacio común y un tiempo continuo.

David Broc (2005) nos ofrece una perspectiva diferente en su capítulo titulado *El mundo del videoclip de la perspectiva electrónica*, y propone que hay una evolución paralela entre el vídeo musical y la publicidad. Afirma que la historia del clip, a su manera, mantiene numerosos paralelismos con los de la publicidad, y no tan sólo en la compatibilidad de ambos sectores incluso en el hecho de compartir sus profesionales. Indica en sus principios, que se trataba de un formato que tanto las bandas como la compañía discográfica contemplaban con la mejor arma de promoción posible, y posteriormente fue aceptado como una plataforma expresiva de peso y empaque con múltiples finalidades: desde inicio de realizadores hasta fuente de ingresos para directores de prestigio.

Define, por lo tanto, el clip como una herramienta comercial cuya finalidad prioritaria es la de llegar al máximo número de gente posible y así hacer que la canción que le da vida sea un *hit de ventas*, aunque matiza que muchas ocasiones asistimos a un proceso a la inversa: “*mucho vídeo para poca canción*”. Es a finales de los 70 cuando se marca el principio de la aplicación más o menos continuada de vídeo. En el caso de la música electrónica, la intención pasa por exponer desde un punto de vista musical, visual, creativo, etc. de un formato en el entorno del otro y viceversa, evolución continua, conjunta, y también las particularidades afines y dispares de los dos lenguajes destinados a encontrarse y entenderse.

Explica David Broc algunos puntos de vista bastante interesantes en los que discrepa con alguno de los teóricos que han trabajado sobre el vídeo musical, su concepto y su finalidad, y afirma textualmente que,

La principal diferencia, contemplado desde un punto de vista visual, entre un DJ, un productor o un laptopista y una banda de rock o pop y un rapero, un cantante de R&B o una estrella de la canción estriba en la imagen pública. (Broc, 2005)

Como contrapunto, los clips del entorno electrónico no sólo no reafirman la imagen de sus artistas sino que en la gran mayoría de obras ni tan siquiera la utiliza, prescinden de ella a conciencia. Podemos encontrar los casos más flagrantes y demostrativos en el currículo de The Chemical Brothers, Photek, Plaid o Fatboy Slim, que rehúyen de la lente de la cámara, bien como signo distintivo de autismo social, pánico a los flashes o simple postura anti estética. Citamos como referencia al grupo alemán *Kraftwerk* como ejemplo de esa deshumanización del artista electrónico. Es interesante la comparación de Michael Jackson como centro neurálgico de la acción de un vídeo musical con otros grupos como *Cabaret Voltaire* o el propio *Kraftwerk* que eluden cualquier responsabilidad de imagen y preferían la experimentación audiovisual aséptica e inerte para darle la vuelta al concepto que hasta entonces se tenía del vídeo musical.

El mismo autor afirma que las intenciones y los objetivos de los artistas electrónicos con el contexto del clip no tienen nada en común, al menos en su fase teórica, con la de cualquier otro estilo corriente sonora coetánea, asociando muchas veces casi por decreto el *techno* o estilos parecidos, a un enfoque *ciber* y futurista del clip basando su estética en el mañana desde el punto de vista conceptual, visual, tecnológico, creativo, etc. Es especialmente interesante tratar este tipo de música y sobre todo su vertiente visual en el vídeo, de que se ha convertido en un campo de pruebas de 3D, experimentación digital y futurismo electrónico que comenzó a darse en la década de los 90 apoyado en el cine con películas tales como *El cortador de césped* (1992) o *Días extraños* (1995).

Broc establece la figura del británico Chris Cunningham como el director que le da una visión más cinematográfica al panorama del videoclip en la escena electrónica. Afirma que el factor imagen se impone a la canción: sus clips son historias con suficiente entidad y atractivo a sí mismas independientemente de la banda sonora que nos acompaña y lo denomina *gurú del videoclip postmoderno* ya que sabe forjarse una estética propia independientemente del artista con el que trabaje desde Madonna hasta Bjork y que simboliza textualmente *con todo merecimiento el triunfo del clip sobre la canción* y lo incluye en el grupo de los elegidos con Michel Gondry, SpikeJones, Roman Coppola o Tomás Highland.

La diferencia con el rock y el pop estriba en el hecho de que la música electrónica y el clip son territorios coetáneos, nacidos casi al mismo tiempo que no han tenido tiempo de asimilarse ni estudiarse previamente. (Broc, 2005:199)

2.8.- La industria cultural

Cuando se plantea la vertiente económica o industrial del vídeo musical, Caro Oca (2014:59-60) considera al intérprete o grupo como una marca comercial. El videoclip se crea en torno a un artista de manera similar a la que la publicidad convencional lo hace respecto a una marca. Los videoclips ayudan al artista a cultivar una imagen determinada, ya que en ningún caso se considera a éste como un mero intérprete de un instrumento -que en su caso sería la voz-, sino que se busca que el público se identifique con él y que el contenido de la canción se personifique en su figura. El vídeo musical, para ella, sirve de vehículo de esa construcción y se ocupa de que llegue al público en condiciones óptimas para que éste la reciba adecuadamente.

El fenómeno del videoclip es, pues, tan complejo que permite una gran pluralidad de aproximaciones, aunque, como ya se ha indicado, raramente se aborda su función como herramienta de comunicación comercial. Selva (2014:26)

Frith (2001) afirma que dichos géneros de la música popular a los que aludía Durá, son establecidos por la propia industria discográfica, que refleja las categorías impuestas por la historia de la música y por las estrategias de marketing.

Los géneros musicales agrupan composiciones que comparten la misma función, son afines en su instrumentación o son fruto del mismo contexto sociocultural. La industria discográfica elabora sus géneros bajo criterios específicamente musicales, atendiendo al ritmo, la melodía, la instrumentación o la armonía, así como al contexto geográfico, histórico y social.

Tanto videoclip como spot se consumen, al margen de que se produzca una acción posterior de compra. La posible adquisición del producto publicitado no modifica el visionado de ninguna de estas creaciones audiovisuales que se consumen como productos en sí mismos por su valor creativo. (Sedeño, 2008:775)

Rodríguez López (2014) afirma que el vídeo musical se encuentra inserto en el entramado de las industrias culturales como mercancía producida por ella que parte de un tema musical para la construcción de un producto audiovisual susceptible de venta y al mismo tiempo como impulsor de otros artículos como el disco. Esta naturaleza dual convierte al videoclip tanto en un producto cultural en sí mismo como en una herramienta de promoción para otros artículos de la industria del entretenimiento.

El principal escollo de una investigación comercial del vídeo musical, es el reducido volumen de investigación rigurosa sobre el carácter promocional del videoclip. La escasez de conocimiento respecto a este formato es más severa cuando se aborda desde una óptica de marketing y comunicación comercial. Selva (2014:19). La mayoría de autores afirman y dan por hecha su finalidad promocional, pero obvia explicar cómo opera en tanto que herramienta de comunicación comercial, a través de qué mecanismos desarrolla su función, o dónde se sitúa en el marco de las distintas clasificaciones de herramientas de marketing y comunicación comercial.

Dentro de la industria discográfica el videoclip posee una naturaleza dual: por una parte, se constituye como un producto en sí mismo, producido y financiado por la industria musical; por otro lado, actúa como promotor de otros productos de dicha industria, lo que evidencia la relación del clip con la industria publicitaria ya que es la forma de difusión de los productos de la industria del disco más directa. Rodríguez López (2014:175)

Jacques Attali (1977) en su ensayo *Ruidos* acerca de la economía política de la música, establece un capítulo relativo a la música y el dinero y expone que cuando aparece el dinero la música se inscribe en el uso, la mercancía va a atraparla, producirla, intercambiarla, hacerla circular, censurarla.

Deja de ser entonces afirmación de la existencia para convertirse en valor. La música se ha convertido en una mercancía, una manera de producir dinero. Se vende, se consume. (Attali, 1977:73)

Acerca del problema económico qué supone la forma en la que la música es tratada por la industrial comercial establece la siguiente estructura.

En primer lugar el compositor produce un programa, una matriz, un algoritmo abstracto. La partitura que escribe es un orden descrito, el intérprete, del que es el último operador.

A continuación, el intérprete crea un orden en el espacio sonoro con su instrumento, máquina de traducción de la partitura, de desciframiento del pensamiento codificado del autor. La forma de la música aparece pues siempre cuestionada por el transmisor y los media.

Por último, el objeto es producido, vendido, consumido, destruido, utilizado. El consumo se convierte en un trabajo por la elección que exige del surtido disponible y la energía que moviliza.

Tal como apunta Sánchez-Noriega (1997) en Rodríguez López (2014:175) los medios son «una industria, un negocio empresarial necesitado de capital, materia prima, mano de obra, red de comercialización y consumidores que se rige por los mismos patrones de rentabilidad económica que el resto de las industrias y que, en el mundo económico, puede ser instrumento de dinamización (publicidad), creador de puestos de trabajo, generador de riqueza o de consumo».

Ante la dualidad conceptual que presenta el vídeo musical entre espectáculo y publicidad, Rodríguez López (2014) no duda en posicionarse en la vertiente más comercial y destaca que el clip se disfraza de entretenimiento y espectáculo pero persigue un fin económico: la venta de discos y de entradas de conciertos, además de la creación de una imagen de marca personificada en el cantante. Se puede añadir a esta reflexión que el lanzamiento progresivo y secuenciado que hace la discográfica con los temas del álbum, se ve reforzado con el consiguiente videoclip al que se ha realizado el oportuno *hype*. A nuestro entender esta situación tiene doble ventaja económica para la industria:

- En primer lugar, fragmenta el álbum en unidades independientes de explotación. Los temas pueden llegar incluso a mezclarse en las

listas de éxitos con canciones de discos anteriores o posteriores del mismo artista.

- En segunda instancia, aumenta la vida comercial del álbum, la presencia dilatada en el tiempo del artista en redes sociales, canales temáticos, etc.

En los dos casos el vídeo musical demuestra una importancia capital en la venta/descargas del disco, la promoción de giras y conciertos del artista y la promoción continua de su imagen de marca. Enlazamos con la propuesta de Sedeño (2007), de que existe la necesidad de mecanismos sociales de producción de deseo. La implantación del capitalismo trajo consigo, por un lado, la existencia de excedentes productivos, a los que se debía dar salida mediante el consumo, y, por otro lado, unos mayores niveles de renta para la mayoría de la población. La subsistencia estaba cubierta y fue posible dar el salto generalizado hacia el consumo de productos innecesarios o de lujo.

El consumo está basado en una necesidad anterior a la compra del producto. Los nuevos excedentes, resultado de una revolución tecnológica sin aparente freno, eran sobre todo productos nuevos, en su mayoría de lujo: productos de los que, en principio, no había necesidad. Por ello, el sistema industrial capitalista tuvo que configurar un mecanismo de creación de necesidades. Esta es la que muchos autores han llamado, industria de producción de deseo, de la que es baluarte esencial la publicidad y, por ende, el videoclip.

2.8.1.- El sistema de estrellas

La juventud es el público destinatario de nuestro objeto de estudio como ya se ha visto anteriormente. Levis (2004) cita a la investigadora argentina Muñiz, cuando se refiere a la juventud como periodo de especial influencia en la formación personal.

El proceso de individuación que se inicia en la adolescencia es fundamental en la vida de cualquier persona. Requiere un espíritu

crítico que permita deconstruir los valores considerados como propios hasta ese momento (Muñiz Valcárcel, 2002:1).

Los jóvenes en su búsqueda por encontrar su propio espacio y su propio rostro como su identidad, son blanco preferente de operaciones ideológicas y comerciales en las se produce una continua recuperación, domesticación y comercialización de prácticas y hábitos culturales surgidos muchas veces entre jóvenes provenientes de minorías o de movimientos contestatarios.

La industria discográfica participa plenamente de esta estrategia. No en vano la música ocupa un papel central como elemento de identificación y diferenciación de las culturas juveniles.

Grupos musicales y cantantes pertenecientes a movimientos juveniles ven a menudo como su carga transgresora va perdiendo fuerza a medida que su popularidad aumenta y los medios de comunicación comienzan a prestarles mayor atención, hasta que lo único que queda de la propuesta original es el envoltorio estético, una carcasa sin esencia, útil para vender discos y otros productos relacionados con los intérpretes (revistas, ropa, libros, películas, etc.)

Los videoclips musicales nos hablan del imaginario de nuestra época y a su vez contribuyen a *re-crearlo* continuamente. Son portadores de mensajes y valores que trascienden el contenido semántico y simbólico de su forma visual y del tema musical que les sirve como excusa formal y con cuyo contenido las imágenes del vídeo en muchas ocasiones tienen muy poca relación.

De indiscutible influencia en el imaginario juvenil, detrás de todo eso, se encuentra una industria cultural. En el caso del videoclip, las industrias implicadas son la discográfica, la de producción audiovisual y la televisiva, las que conforman el producto en todas sus fases. Incluyendo las plataformas online que readaptan el mapa la distribución/difusión en el último lustro.

La industria discográfica encarga realizar un videoclip a una agencia o productora audiovisual como herramienta promocional, pieza clave inserta en una campaña de lanzamiento de un tema musical de un determinado cantante.

Este formato será retransmitido por televisión o por portales dedicados de internet que también participan del negocio, dirigido a un target potencial que determina su inserción en una cadena y su horario, dependiente de cuestiones como el precio de emisión. De este modo, las fases de producción, realización y de distribución se ven colmadas como en cualquier producto industrial, y a la vez, como toda mercancía, el videoclip sufre procesos de estandarización de sus formas, y de socialización de sus contenidos (Sedeño, 2007). El objetivo de estos procesos es la venta (de *tracks*/canciones y/o álbumes), gracias a la creación de bienes con alto contenido simbólico que satisfacen necesidades culturales y que, por tanto, adquieren un valor de uso.

La videomúsica se inserta perfectamente en las prácticas de jóvenes pertenecientes a una sociedad que tiende a privilegiar la velocidad sobre la pausa, lo efímero sobre lo perdurable, la diversión sobre el recogimiento. Diego Levis (2004:4).

Valedores en lo profundo de los elementos fundamentales de las convenciones sociales y culturales, en los videoclips lo atrevido es la máscara detrás de la cual se esconde el verdadero rostro del imaginario propuesto, más cercano a un nihilismo complaciente e individualista que a la revuelta contestataria que muchos de ellos parecen expresar. Ofrecen simulacros de trasgresión y de insumisión capaces de vaciar de contenido, integrando y neutralizando, mensajes verdaderamente subversivos y transformadores que, de tanto en tanto, consiguen hacerse un lugar en el sistema mediático. A través de mecanismos de este tipo se va afianzando una sociedad conformada por jóvenes que se perciben a sí mismos como inconformistas y rebeldes, pero que en lo fundamental comparten la ideología de consumo dominante.

2.8.2.- El clip como producto

En el sentido industrial y comercial del videoclip Juan Antonio Sánchez López (2009) afirma que desde un estricto punto de vista dramático, el vídeo musical surgió como soporte visual de un tema musical, con vistas a su promoción entre un público eminentemente joven. De hecho se pensaba que si las referencias visuales se sumaban a la música y la letra del tema, este último conseguiría protagonizar una carrera comercial nunca tan económicamente fructífero y rutilante como hasta entonces se había hecho, al añadirse al factor publicitario inicial el innegable aliciente que suponía para los responsables de las discográficas la puesta en imágenes de la música, y por extensión, del cantante o grupo en cuestión, con toda la parafernalia y demás *merchandising* que el proceso implicaba.

En este sentido la apuesta por la promoción musical bajo dicho formato apelaba una realidad incontestable, como el reconocimiento de la secular capacidad de referencia visual para vender objetos materiales o ideas.

También es cierto que la industria discográfica no es la única beneficiada de la distribución y difusión de sus clips por internet. La propia red demanda el producto: YouTube o Vimeo necesitan nutrirse de contenidos de consumo rápido, atractivos y compartibles entre el público juvenil que dispone el vídeo musical de su estrella favorita a la distancia de un toque de pulgar en su tableta o terminal móvil.

La pregunta que puede surgir ahora es si este cambio de plataforma mejora la salud de la industria discográfica en su versión más comercial o publicitaria y lo tendríamos que comparar con un *spot*, que es un formato que sí que tiene éxito en televisión y lleva ya unos años de implantación en internet. En este caso, nos tenemos que remitir a los estudios más recientes que comparen vídeo musical y publicidad. Para Rodríguez López (2014), desde el punto de vista económico, surgen nuevas disparidades en cuanto a la asignación de los presupuestos por parte de la industria cultural para su realización. El vídeo musical necesita, también debido a su duración, de una aportación económica mayor que el *spot*. Cabe señalar que esta afirmación está sujeta a casos

excepcionales en los que campañas publicitarias de ámbito internacional superan los presupuestos destinados a la producción del clip. Este argumento puede rebatirse no sólo desde el plano de la distribución internacional, también se comparan spots de muy elevado presupuesto con clips musicales de menor inversión.

Desde otro punto de vista, se entiende que el presupuesto no es un factor determinante en cumplimiento de los objetivos comerciales de un clip musical o un spot. Intervienen otros factores, tangibles e intangibles, que determinan el éxito en una sociedad a la que es muy complicado sorprender desde el plano audiovisual, mucho más en el caso del vídeo musical que en la década de los 80 encontró un público muy receptivo a sus propuestas formales y de contenidos.

También hemos de tener en cuenta la vida comercial del producto. La caducidad del spot es mayor que la del vídeo musical ya que el primero permite una revisión menor por parte del espectador. Un anuncio publicitario será sustituido cada temporada para aparecer como novedoso ante el comprador, renovando su poder seductor (Rodríguez López, 2014). Sin embargo, el vídeo musical, aunque también de carácter efímero al estar basado en una canción lanzada al mercado en un momento determinado, permite un visionado frecuente gracias a su valor artístico y su carácter musical.

La industria musical comenzó su relación con el mundo audiovisual ya en los primeros años del cine, aunque no es hasta la llegada del cine 'sonoro' cuando se implicó en la producción de películas musicales como medio de promoción para sus canciones y sus artistas. La relación de la industria musical con el audiovisual se intensificó con el afianzamiento de la televisión a partir de los años cincuenta, que encuentra en la música un perfecto aliado para elaborar sus contenidos (Viñuela, 2009:15).

Terminamos el apartado con el apunte histórico de Viñuela, que afianza la intencionalidad comercial de la relación entre audiovisual y música desde la mitad del Siglo XX, siendo el cine, la televisión y ahora internet los principales aliados con los que ha contado en su evolución hasta nuestros días.

CAPÍTULO 3: La realización musical

3.1.- El concepto de realización

Con este apartado inicial, entramos en el capítulo de realización musical, donde además de otros conceptos, vamos a profundizar en la figura del realizador/director/autor y su proceso creativo audiovisual. Existe cierta ambigüedad en el término propiciada en cierta medida por la herencia histórica (sobre todo en la cinematografía) de la denominación del/la responsable del producto audiovisual. Barroso (2008:65-68) indica que el concepto de realizador, y por consiguiente su actividad, evoluciona en una serie de etapas que se inician en los albores de la historia del cine y que posteriormente encuentra acomodo en los procesos de televisión en directo.

Etapas de cine primitivo. No existe singularidad de la figura del director y las películas se identifican con la productora que las ofrece.

Etapas de clásica y llegada del sonoro. Gance, Eisenstein, Vertov, etc. Y los primeros teóricos del nuevo arte generalizan el término de cineasta como el responsable de trasladar el mensaje audiovisual al público. La cuestión técnica de insonorizar la cámara de cine e incluirla en un espacio cerrado y limitado, supuso en los inicios del cine sonoro que el director del filme delegara las funciones de puesta en escena al director de escena.

Etapas realista. Autores como Bazin o Astruc en su aspiración realista de la puesta en imagen, y para dar sentido al trabajo escénico, proponen la expresión realización, y realizador a la persona que desempeña esa actividad, para designar el proceso de elaboración del filme.

La nueva ola. Los autores de la nueva ola francesa plantean la expresión autor para referirse al proceso completo de creación: desde la escritura del guion hasta el montaje final, una especie de cineasta total que se aleja de la forma de trabajar actual por lo que autor queda demasiado general para designar la actividad que nos ocupa.

La televisión. Este medio que irrumpe de forma hegemónica desde principios de los sesenta con unas características de directo y producción multicámara en estudio, presenta una bicefalia en la cúpula del proceso creativo. Por un lado el director, responsable de contenidos, actores y creación artística. Por otro lado, el realizador, director de las posiciones de cámara y sus movimientos y el montaje en directo en el control de realización.

Nos encontramos entonces con dos voces que puede llegar a confluir: una de tradición cinematográfica, director, y otra de dominio generalizado gracias a la aportación hegemónica de la televisión, realizador. Si recurrimos al DRAE, tampoco vamos a salir de dudas si tuviéramos que decantarnos por una u otra designación:

2. m. y f. En el cine y la televisión, responsable de la ejecución de una película o programa.

3. m. y f. Técnico que va seleccionando una imagen de entre las diversas obtenidas por cámaras situadas en diferentes lugares.

Asumimos la argumentación del autor cuando desestima el debate y asume como voces análogas y casi sinónimas para designar una misma función:

Realizador o director es la persona sobre la que recae toda la responsabilidad de interpretar el sentido y la expresión durante la producción de un audiovisual y para ello deberá dirigir los equipos humanos y los medios técnicos necesarios para la ejecución de la obra ya sea un audiovisual filmado, grabado en vídeo o un directo televisivo, comprendiendo la puesta en escena siguiendo la especificaciones del guion, la dirección de los actores y el montaje definitivo (Barroso, 2008:69).

En esta tesis vamos a optar por ser pragmáticos y usar los dos vocablos sin restricciones cuando nos referimos a los responsables audiovisuales de los vídeos musicales. ¿Acaso el medio técnico de registro condiciona la denominación? Si ese medio es vídeo, entonces realizador. Si fuera película

cinematográfica, entonces director. ¿O puede condicionarse por el sistema de realización? Monocámara, director. Multicámara, realizador. Otro ejemplo sería limitar la denominación, al proceso de montaje. Si el montaje es en directo, realizador. Si es un montaje en postproducción, entonces director. ¿Qué sucedería si el registro es en vídeo pero el montaje no es directo? O que se registre en cine y luego sea la postproducción digital. Como vemos las opciones son muy variadas.

Parece ser una situación de asimilación de términos que, respetando posiciones más puristas por motivos de herencia o identidad, se asemeja bastante al debate que se planteó en su momento entre montaje y edición, que fue ya superado, y que se redujo a un tema semántico:

La palabra edición ha sustituido a la palabra montaje en el ámbito del vídeo con no demasiada fortuna. En realidad deberíamos usar la primera sólo cuando nos referimos al proceso mecánico, de mayor complejidad en el vídeo, mientras que usaremos la segunda para hablar del proceso narrativo, de la serie de decisiones que implica la construcción de la narración. (Castillo, 2009:507)

Para Manuel Carlos Fernández (1997:31) la diferenciación entre edición y montaje sí posee un carácter técnico, y afirma que desde los inicios los profesionales del medio de la televisión quisieron independizarse de los conceptos cinematográficos ya que su forma de expresión, con carácter electrónico, estaba muy lejos en sus medios materiales de los recursos cinematográficos. Esto añadido a que tenían la obligación de trabajar en directo, les llevó a utilizar el término edición que prácticamente no se usaba en el lenguaje cinematográfico. En su propuesta de trabajo el autor establece que terminológica y conceptualmente usa el vocablo *montaje* cuando se refiera al lenguaje cinematográfico y a su técnica, mientras que la expresión *edición* la reservará exclusivamente para denominar a esa labor que se realiza en el mundo de la televisión y el vídeo. Los demás términos como *postproducción*, que a nuestro entender es un concepto mucho más amplio que el de montaje o edición (ya que puede incluir efectos especiales, sonoros, etcétera), que serán únicamente agregados como sinónimos de los dos anteriores

Como vemos la triple relación entre realización-edición-montaje sigue teniendo para algunos autores diferenciaciones técnicas, históricas, semánticas o narrativas.

El cometido de la actividad del realizador es tan diverso y complejo que da lugar con frecuencia a una fragmentación o dispersión de las ocupaciones para hacer recaer la responsabilidad en diferentes profesionales.

En este apartado, establecemos la especialización de cada uno de los equipos de trabajo a los que se adjudica la ejecución de tareas especializadas: director artístico, escenógrafo, director de iluminación, técnico de sonido, etc.

La realización como doble proceso, en parte creativo o artístico y en parte técnico, asume la decisión de elecciones sobre la forma y el diseño del mensaje pero también sobre los procesos de significación. Barroso (1996) lo condiciona a los factores de producción o de programación de los cuales depende el proceso de realización, y alude a esta doble faceta,

La realización tiene por un lado un cierto carácter tecnológico, inevitable puesto que operamos con imágenes mecánicas, es decir de mediación instrumental y que obliga al realizador a un cierto conocimiento de los instrumentos de captación. La otra faceta que se le exige el realizador es un conocimiento y dominio de las técnicas de elaboración narrativa audiovisual, es decir, de los códigos de articulación y los criterios expresivos del lenguaje propios del audiovisual. (Barroso, 1996:27)

Ambos procesos están muy relacionados, porque los aspectos narrativos se pueden ver condicionados por los aspectos técnicos de muchas formas, y las particularidades de cada medio, en nuestro caso de estudio el formato videoclip, pueden condicionar los procesos de creación narrativa.

3.1.1.- Funciones del realizador

Una vez contextualizado el ámbito de trabajo de la figura del realizador vamos a intentar desglosar sus funciones principales desde distintos puntos de

vista para obtener una perspectiva de su importancia en la creación de un producto audiovisual.

Barroso (1996:31) afirma que no siempre el realizador es el responsable directo de todas las fases de la producción, ya que esa responsabilidad como hemos dicho puede recaer en grupos especializados o equipos de trabajo, pero que el realizador asume y delega esas funciones. El autor establece las siguientes operaciones tipo que cualquier realizador en su proceso de trabajo ideal tendría que desempeñar independientemente de cuál fuera el tipo de producción.

- Elaboración del guión técnico.
- Estudio del significado puesta en escena, personajes, etc.
- Documentación del contenido y de la puesta en escena.
- Definición formal de la puesta en escena.
- Escenografía y figurines.
- Confección del guión técnico: planificación y plan de escena.
- Elección de personajes (artístico y técnico).
- Ensayos.
- Coordinación de la reunión general equipo artístico y equipo técnico.
- Ensayo general en estudio.
- Grabación o emisión.
- Montaje de vídeo y edición.
- Postproducción y efectos visuales y sonoros.

Desde un enfoque más orientado al trabajo de producción audiovisual, Martínez Abadía y Fernández Díez (2011) afirman que sobre el realizador recaerán todas las decisiones de carácter técnico, siendo en televisión y vídeo el responsable final de la transformación de un guión en un programa. Es la figura que decide, y le es atribuido en muchos casos, el éxito o el fracaso de la efectiva

resolución técnica y artística de un programa. La figura del realizador orientada a la producción televisiva está elegida directamente por el director del programa o es una decisión impuesta por el jefe de producción. Su ámbito de trabajo natural es el directo.

Son funciones del realizador para estos autores la elaboración y planificación del guión técnico, la coordinación y ejecución de los ensayos, la puesta en escena los rodajes y grabaciones, edición y sonorización del programa. El realizador se erige pues, junto con el productor, como los únicos responsables del cumplimiento del plan de trabajo.

En el caso de que el realizador trabaje en soporte videográfico y no en multicámara con carácter de directo, sus funciones se asemejan a las del director de cine, dado que en la mayoría de las producciones cinematográficas tienen este carácter monocámara. Desde el punto de vista de la producción a estas funciones del realizador se excluye la presión del directo.

Para un productor, como vemos, el realizador en su versión televisiva tiene una polivalencia mayor que la del director cinematográfico, ya que muchas veces ha de componer rápidamente un texto audiovisual sobre unos hechos que no están sobre su control, como por ejemplo una retransmisión o cualquier programa de directo.

Millerson (2009) no es tan homogéneo en la descripción de las funciones del realizador. Establece que sus funciones pueden variar considerablemente en las organizaciones según el tamaño y tipo de producción: puede ir desde iniciar la idea del programa y escribir o coescribir un guión, hasta diseños de escenografía. Por otro lado, existen realizadores que concentran en la dirección de actores, personajes, presentadores y la selección de tomas su principal trabajo. Existe para el autor un alto grado de especialización en la realización y sus funciones en la televisión actual.

La tendencia es a realizar programas específicos por género, atribuyendo en este caso funciones muy distintas a los realizadores de informativos, deportes, ficción, concursos, musicales, etcétera. También contempla que en producciones más pequeñas el director/realizador puede realizar funciones de producción unificando las tareas de ambos profesionales.

En la actualidad la hibridación de los géneros televisivos dificulta aún más si cabe esta especialización, y es que en muchas producciones tienen una realización relativamente libre o suelta y otras necesitan de una planificación meticulosa tanto fuera como dentro de un estudio.

3.1.2.- El realizador como autor

Como hemos visto, no siempre el realizador es el responsable de todas las fases de la producción. Esto dificulta especialmente atribuirle la autoría de un trabajo coral y un resultado que, como producto, el ordenamiento jurídico español determina que la capacidad creativa de una obra audiovisual corresponde de manera proporcionada al productor, al guionista, al director y al músico siempre que sea una nueva creación y no basada en una realización anterior. Así que se podría afirmar que el concepto de autor se identifica con un primer eslabón de la cadena comunicativa, con alguien que genera una idea y en el caso de un producto televisivo o videográfico, es difícil que una sola persona aúne todo el proceso.

Se necesita como Barroso (1996:34) cita, de una “personalidad creadora dominante”, que oriente coordine y controle las aptitudes y motivaciones de todos y cada uno de los integrantes del equipo, pues el autor director actúa aglutinando las aportaciones de las distintas personalidades creativas que participan.

Partiendo de esta base y teniendo en cuenta los diferentes modelos de actuación, se puede decir que el autor será quien elabore el guión técnico y la materia audiovisual y en el caso de que no coincidan estas dos funciones en la misma persona lo más fácil es hablar de autoría compartida.

3.2.- Evolución técnica de la realización audiovisual

En este apartado vamos a realizar un breve repaso al desarrollo técnico de la cinematografía hasta llegar al punto de convergencia común con la televisión. A su vez, en el periodo de evolución televisiva, explicaremos las claves de la triple unión de la propia televisión, del vídeo y la informática.

3.2.1.- Desarrollo de la cinematografía.

En este apartado pretendemos hacer un pequeño recorrido técnico de la evolución de los tres elementos que han influido de forma clara en los aspectos formales del vídeo musical: el cine, la televisión y el vídeo.

Son artes condicionadas en gran medida por los medios técnicos cuya evolución es interesante para comprobar el punto de convergencia al que los tres medios han concurrido en la última década: los medios digitales y la postproducción informática, llegando a lo que Barroso (2008:55) le llama *el cine de pantalla azul*. Siguiendo este autor, afirmamos qué son las dos manifestaciones artísticas, televisión y vídeo, que más se han beneficiado del desarrollo tecnológico de la segunda mitad del siglo XX, primero de forma electrónica electromagnética y posteriormente cibernética y digital. La denominada revolución informática ha transformado las posibilidades expresivas y técnicas de la mayoría de los formatos audiovisuales siendo, el vídeo musical como hemos visto anteriormente, uno de sus campos donde la experimentación se da en mayor medida. La experimentación ha llegado al punto de fundir realidad y elementos virtuales, dando lugar a infinidad de posibilidades creativas y técnicas.

Es por esto por lo que vamos a revisar los elementos que han dado lugar a estos cambios remontándonos a 1880 y estableciendo el antecedente técnico más importante del cine que es zoopraxinoscopio.

De la instantánea a la descomposición del movimiento no había más que un paso. Después de captar el movimiento en un punto de su desarrollo merced a la instantánea, se trató de recogerlo en sus fases consecutivas. (Sougez, 1996:283)

Otro experimentador con la fotografía fue el doctor Marey, que alrededor de 1882 inventó *el fusil fotográfico* capaz de recoger 12 imágenes por segundo.

En 1895 el cinematógrafo de los hermanos Lumière resuelve la posibilidad de registrar movimiento ayudado de elementos fisiológicos, como la persistencia retiniana investigada años antes por Peter Mark Roget. Además el invento de los Lumière presenta el cine en su aspecto de exhibición pública, es decir, inventa el cine con una proyección en sala oscura y asistencia mediante el pago de una entrada. Fueron otros creadores, pertenecientes a diferentes espacios culturales, los que ven en el cine posibilidades expresivas que se escaparon en cierta forma a los hermanos Lumière, que si bien instalaron la tendencia documentalista, su preocupación fue eminentemente técnica y formal.

La evolución tecnológica del cinematógrafo se dio en la primera década del siglo XX, pero no sería hasta la llegada de Griffith y sobre todo, como veremos en el apartado de estilos y tendencias de la realización, de los formalistas rusos, cuándo se creará la propia gramática del lenguaje cinematográfico, basada en la fragmentación de la escena en múltiples puntos de vista o planos y su posterior reunión en la etapa de montaje en la que el orden, la duración y las relaciones que se establecen por el hecho de formar parte de una secuencia visual o cadena narrativa confiere no sólo ritmo, sino significados añadidos fruto del encuentro de las imágenes diferentes.

Dos son los elementos técnicos que aportarán al cine una evolución significativa antes de la llegada de la televisión, uno de ellos será el color. Experimentaciones con el color ya se habían realizado en la primera década de los años 10 con fotogramas pintados a mano por Melies y Abel Gance.

A finales de la década de los 20 se empezará a progresar en los sistemas technicolor o doble negativo. Barroso (2008) nos aporta la fecha de 1934 para la presentación oficial del sistema *Technicolor Tripack* en la película *la Feria de la vanidad*, de Rouben Mamoulian.

El otro elemento que muchos autores consideran como la verdadera bisagra de evolución técnica del cine es el sonido a partir de la implantación del sistema *Vitaphone*, por parte de la productora Warner a finales de los años 20:

películas que incorporaban música, otras incorporaban diálogos, hasta que a principios de los años 30 se configuró la banda sonora con música y efectos y diálogos que completan los elementos básicos de cualquier producción audiovisual actual.

Otros avances técnicos que mejoraron la capacidad expresiva y narrativa del cinematógrafo fueron la película pancromática en blanco y negro (1924), la maquinaria para el movimiento de la cámara también en 1924, el registro de sonido sincronizado en 1930, mejoras de las ópticas capaces de ofrecer mayor definición, enfoque, etc.

A finales de los años 40 estas mejoras en captación de imagen permitieron posibilidades de puesta en escena basadas en la profundidad de campo: nitidez amplia desde el primer término hasta el final de lo visible en el encuadre; valga como ejemplo la famosa escena del niño jugando en la nieve en la película *Ciudadano Kane* (1939) de Orson Welles.

Todos estos avances influirán en una mayor duración de los planos, facilidad en la movilidad de la cámara y proporcionará detalles sin necesidad de corte de recurrir al corte y la utilización del denominado montaje interno.

Como ejemplo de las posibilidades expresivas y el avance de la tecnología en esta primera etapa del cinematógrafo me gustaría proponer la técnica que utilizó Murnau en su película *El último* de 1924, donde puso en práctica la denominada *cámara desencadenada*, se utilizaron numerosas plataformas y soportes móviles para satisfacer las necesidades del director de dar continuidad a la escena mediante el continuo movimiento de la cámara. Es inevitable encontrar similitudes de esta técnica con los aspectos formales que caracterizan el vídeo musical en la actualidad.

3.2.2.- La llegada de la televisión

El nacimiento televisivo tal y como lo conocemos hoy día como modelo de comunicación unidireccional de emisor único y múltiple receptores tiene lugar en 1945, una vez que termina la Segunda Guerra Mundial. Se cita como primer

informativo televisivo como el bombardeo de Pearl Harbor en 1941. Experiencias técnicas en los Juegos Olímpicos de Berlín 36 y en Londres a lo largo de la década de los 30, dan lugar a la consolidación de la televisión como nuevo vehículo de expresión basado en imagen en movimiento y sonido sincrónico. Es un medio que al principio es incapaz de conservar lo emitido, que se transmite por radiofrecuencia y que tiene como principal virtud la transmisión del acontecimiento en directo.

En el desarrollo de la televisión hay que valorar la incapacidad que limitó su desarrollo de registrar su propia imagen, lo cual condiciona en cierta medida sus posibilidades expresivas. Esa limitación va a llevar a cabo la primera convergencia entre cine y televisión, ya que se utilizarán medios cinematográficos para captar y registrar imágenes y sonidos que después se emitirán por televisión, o registrar su propia emisión mediante un *kinescopado*. El proceso inverso también será muy utilizado, el *telecine* permite proyectar una imagen cinematográfica y convertir el fotograma en una señal eléctrica que se puede sincronizar con la mesa del control de realización y dar lugar a una nueva fuente de imagen. Este aparato es el que permite la posibilidad, en los albores de la televisión, de emitir películas cinematográficas por el medio televisivo.

Cuando la televisión encuentra su hueco en el mercado y se consolida como medio, el cine ve en ella un competidor feroz, con el cual tiene que luchar por atraer a los espectadores que han disminuido su asistencia a salas a finales de la década de los 40. Como cita Gubern (1998:333): *dispuesta a dar la batalla a la pequeña pantalla del televisor con las armas de la espectacularidad y la novedad, la industria del cine se sacó de la manga un abanico de procedimientos, bautizados suntuosos nombres grecolatinos. Al igual que había ocurrido con el sonido y al difundirse más tarde el cine el color, se produjo una erupción de críticas hacia los nuevos procedimientos que, además de su inmadurez técnica se utilizaban en su función del pueril papanatismo con que se suele recibir toda novedad técnica.*

Formatos como el Cinemascope o el Cinerama pusieron la tecnología al servicio de las nuevas capacidades expresivas que el cine pretendía ofrecer a sus espectadores. Tras estos primeros desencuentros suscitados por la industria y la economía, televisión y cine encontrarán puntos de convergencia, donde el

cine verá en la televisión un nuevo mercado donde distribuir gran cantidad de material fílmico.

Nuevas técnicas de realización televisiva se pusieron al servicio de las denominadas series B, pero ahora claramente orientadas hacia la pequeña pantalla, y que pueden ser la semilla que configuraron el género del telefilme allá por los años 50.

A finales de los años 50 la televisión encontrará su punto de inflexión, además de un nuevo medio con otras posibilidades técnicas y formales que será la incorporación del magnetoscopio. El año 1957 es la fecha en la que el formato de la marca Ampex denominado *Quadruplex* de 2 pulgadas, permite la grabación electrónica de la imagen televisiva, y no sólo eso, sino que admite la posibilidad del corte físico y el montaje a posteriori de la imagen videográfica, aun con grandes limitaciones.

Será a principios de los 60 cuando la televisión incorpore los nuevos avances ópticos que sustituirán a las antiguas torretas por los objetivos de distancia focal variable o *zoom*, que junto con las posibilidades de registro y edición posterior cambiará la técnica de realización televisiva.

El color será mucho más importante en la evolución técnica de la televisión que en el cine. En este último el color fue una implantación progresiva optativa en algunos casos, pero en la televisión el color supone la transición y evolucionar tecnológicamente todo el sistema de transmisión televisiva. Además de que en su captación varían las cámaras de tubos, sistemas y técnicas de iluminación, entra en juego la temperatura del color la sensibilidad de la captación, la puesta en escena con escenografía y vestuario maquillaje, etc. Sin embargo, en algunos casos como la información y noticiarios televisivos se seguía recurriendo a medios cinematográficos. Esto tendrá lugar hasta casi mediados de los años 70, donde la implantación de los nuevos sistemas videográficos que permiten cobertura ENG y comienzan a sustituir a los formatos de 16 y 35 milímetros, que quedarán obsoletos en la primera década de los 80.

Posteriormente las aperturas del mercado videográfico, con equipos más pequeños y baratos, formarán la segunda revolución televisiva con la llegada de los formatos digitales.

Televisión, cine y vídeo conviven y comparten influencias recíprocas. Nos podríamos remontar a la película la saga 1948, de Alfred Hitchcock, donde se rueda al estilo televisivo, sin cortes y con una continuidad ficticia que da protagonismo al montaje interno tal y como sucede en la mayoría de los programas de televisión. Técnicamente televisión y vídeo desarrollan su madurez tecnológica en los años 60 y 70. El vídeo contará con un avance crucial que será la inclusión del *código de tiempo* (TC), que le dará precisión de cuadro en la edición y agilizando el proceso.

3.2.3.- El decorado verde

Desde finales de los años 70, en la televisión se empiezan a incorporar los denominados DVE, *digital video effects*, y uno de los más utilizados son los denominados *key level* y el más conocido es el *chroma key*. Este efecto se emplea sobre todo para la producción de efectos creativos como la inserción de un color en relación a puntos luminosos de una escena y que funciona gracias a utilizar este criterio para la discriminación de las imágenes de una información de color. En los sistemas de televisión analógicos, un azul saturado era el color preferido para realizar esta técnica, pero con la llegada de los sistemas digitales el verde se impone gracias a llevar la información de luminancia de una forma más eficaz.

Como explica Carlo Solarino (2000:168), *todos los puntos de una imagen del color elegido son sustituidos por los correspondientes de otra mientras que los de distinto color al azul o verde solo sobreviven*. Éste es uno de los ejemplos en el que se da la convergencia entre cine, electrónica e informática numerosos efectos digitales de cine, y efectos más cotidianos y que tenemos muy asumidos en la televisión actual, tienen lugar gracias a las aplicaciones informáticas al servicio de la posproducción y edición audiovisual. Ejemplos como el que hemos comentado de los fondos, se pueden producir gracias a los *chroma key* o los decorados y escenarios virtuales, con técnicas diferentes como como las que explica Félix Molero (2006) y que las divide en tres tipos:

1. Planos predefinidos. El escenario habrá sido generado por ordenador en tres dimensiones, según las indicaciones de los responsables del programa. Sobre este escenario se introducen, virtualmente hablando, las cámaras y se recogen las tomas que se producirán en cada una, teniendo en cuenta factores como la modificación del plano según el objetivo utilizado o el punto de enfoque y la profundidad de campo resultante. Las cámaras de este sistema tendrán una posición fija, si bien se pueden modificar mediante una cabeza móvil el encuadre o el zoom aplicado en cada caso. Este sistema no es únicamente un generador de escenarios, sino que se ocupa del control de las cámaras que funcionan sin operador en un plató y simplifica notablemente la realización del programa pudiendo incluso hacerlo una sola persona.
2. Detección por ejes de cámara. En este apartado se explica un sistema útil cuando se requiere movimiento libre de las cámaras por el escenario. No es otra cosa que un sistema de puntos clave que identifican la posición de las cámaras en los tres ejes espaciales. Estos elementos de forma esférica van montados sobre una estructura de varillas en forma de estrella de modo que cuando la cámara gira en algún sentido las esferas situadas en los vértices marcan el desplazamiento realizado. El movimiento es captado a través de un sistema de identificación óptico y con esta información se genera la imagen del decorado correspondiente a cada situación concreta.
3. Detección por matriz de imagen. Es un sistema que permite libertad de movimientos de las cámaras y está basado en la identificación de la imagen captada por cada una de ellas. Sobre el ciclorama se dibujan en una serie de líneas verticales y horizontales que forman una cuadrícula de referencia sobre fondo azul o verde. El programa informático generará la imagen correspondiente al fondo detectado. El sistema eliminará la rejilla de referencia antes de crear la máscara de inserción del fondo.

Es a partir de 1995 cuando se pueden reproducir estos sistemas, ya que los ordenadores tienen la capacidad de almacenamiento y cálculo suficiente para recrear en tiempo real y en directo los espacios creados virtualmente en tres dimensiones.

El mundo digital llega a la producción televisiva cuando en 1986 se lanza al mercado el primer magnetoscopio digital denominado D1, de aplicación a procesos de producción y componentes, y el inicio de la convergencia entre televisión electrónica y generación digital. Será un hito importante en la evolución técnica de la televisión y del vídeo la sustitución definitiva de las cámaras de tubo por las cámaras de CCD. A mediados de los 90 los formatos PAL Plus y Betacam digital se implantan en la producción y resultan definitivos en la evolución de la televisión y la producción digital de imágenes.

La edición cambiará radicalmente con los procesos de edición no lineales que agilizarán en gran medida el proceso de post-producción videográfico. La industria cinematográfica empieza a incorporar estos procesos de edición digital a sus películas evolucionando los sistemas de transferencia de la imagen digital y cinematográfica para su procesado y posterior proyección en salas adecuadas.

Los formatos de escaneo de negativos cinematográficos a 2K y 4K son los avances en producción más importantes de la industria cinematográfica de los últimos años, y será frecuente que encontremos características de almacenamiento, resolución píxeles y relación de formato, tanto en televisión digital de alta definición como en producciones cinematográficas, más aun cuando se generaliza el uso de cámaras de cine digital que permiten gamas de ópticas de cine profesional a un coste asequible por muchas productoras.

3.3.- Principales estilos y teorías del montaje audiovisual

3.3.1.- Realización y montaje

Como ya vimos en el apartado correspondiente, disociar los términos realización, montaje y edición en la forma de trabajar en el audiovisual actual se puede decir que es erróneo. El montaje comienza en el guión, la planificación de cámaras inicia el proceso de toma de imágenes y la edición es mucho más que la compaginación sucesiva de tomas o planos.

En el montaje no nos limitamos a reconstruir y ordenar un espacio y un tiempo fragmentados previamente sino que podemos inventar, crear espacios y tiempos inexistentes en la realidad, ahí radica su verdadera grandeza y eso es lo que se ha dado en llamar la magia del montaje. (Castillo, 2009:507)

Desde una perspectiva histórica como afirma el autor, el montaje está ligado íntimamente a la liberación de la cámara. Esa liberación es una liberación técnica pero además una liberación narrativa. En el denominado cine primitivo, del que participan los hermanos Lumière, Méliès y otros pioneros del cine, la acción se narra, se presenta o mejor dicho se muestra, sin tener en cuenta las posibilidades del montaje. Será David Griffith y todos aquellos que influyeron en la nueva intencionalidad que persiguió la cinematografía desde principio de los años 10 del Siglo XX.

La escuela de Brighton con Williamson, Smith y Collins o los primeros pasos del cine *peplum* en Italia, se pueden considerar los antecedentes del cine narrativo. De indudable influencia, reconocida posteriormente por Griffith, fue la película *Cabiria*, de 1913, dirigida por Giovanni Pastrone. El propio Griffith hará evolucionar el lenguaje fílmico y lo codificará como medio de expresión. Son los inicios del lenguaje narrativo. Posteriormente otros autores verán las posibilidades del montaje expresivo, los denominados formalistas rusos.

Nos detendremos a hablar de ellos de una forma un poco más exhaustiva ya que su forma de realizar, sobre todo Eisenstein y de Kulechov, tienen bastante

influencia, según entendemos en esta investigación, en lo que hemos denominado estética del videoclip.

Los cineastas soviéticos suponen un movimiento de directores comprometidos políticamente que surgen a partir de la Revolución Rusa de 1917. Anteriormente el cine soviético, en la etapa zarista, no había tenido ningún tipo de repercusión significativa, pero desde principios de los años 20 el gobierno soviético utilizó el cine como un potente medio propagandístico para la educación del pueblo, la agitación política y la exaltación de los valores revolucionarios en un país de gran extensión y con un elevado índice de analfabetismo.

Aparte de este papel político, el cine soviético mudo contó con una serie de directores y teóricos que en un clima de vanguardia a nivel mundial realizaron valiosas aportaciones lingüísticas al nuevo arte codificado por Griffith, sobre todo en el ámbito de la realización y el montaje. En estos años 20, vanguardia y gobierno coincidieron en sus intereses integrando propaganda política y experimentación estética.

Este grupo de directores, en algún caso no homogéneo y con diferencias entre ellos, realizaron una compleja labor teórica y práctica sobre el poder expresivo ideológico de la combinación de las imágenes. Desde el punto de vista teórico destacó Kuleshov, que creó en 1922 el *laboratorio experimental*. De gran influencia teórica y práctica será la labor del documentalista Dziga Vertov, que propugna el denominado *cine-ojo*, mediante el que pretende eliminar todos los artificios del cine en aras de la objetividad total, que consideraba posible gracias al carácter inhumano de la cámara, suponiendo una vuelta al espíritu de los Lumiere con intención didáctica y política.

Pudovkin sistematiza los hallazgos de Griffith, mientras que éste se contenta con ir resolviendo los problemas según se les iban presentando, Pudovkin establece los parámetros de lo que viene a llamarse el *montaje constructivo*, donde alude a que la materia prima para el trabajo del director son los fragmentos de película correspondientes a los diferentes puntos de vista en las que ha sido dividida la acción, y expresa que el realizador no opera sobre hechos reales sino sobre fragmentos de celuloide en los que están

impresionados tales hechos. Manipulando estos fragmentos podemos concentrar la acción hasta el más alto grado en un tiempo dado concreto.

Sergei Eisenstein es la gran figura del cine soviético. Nacido en el seno de una familia judía acomodada y de gran cultura, estudió ingeniería y arquitectura y trabajó antes de dirigir su primera película, como decorador y director teatral. En 1929 publica su ensayo *Métodos de montaje*, donde se establece una clasificación de tipos de montaje que se ha convertido en clásica. José María Castillo (2009:510) cita de forma didáctica esta clasificación que en su origen es compleja, simplificando su comprensión:

Montaje métrico, basado en la longitud de los fragmentos a semejanza de los compases musicales. La realización está en la repetición de esos compases y la tensión se obtiene por el efecto de aceleración mecánica para cortar los fragmentos.

Montaje rítmico, en este montaje el contenido del cuadro es un factor que posee los mismos derechos de consideración si se toma en cuenta la composición del plano. Se puede decir que el ritmo lo impulsa el movimiento dentro del cuadro y el paso de un cuadro a otro.

Montaje tonal, en un nivel superior además interviene el movimiento dentro del cuadro pudiendo ser objetos móviles o líneas de fuga en composición que dirija la mirada del espectador.

Montaje armónico o sobretonal, es la evolución del montaje tonal y se distingue de este por el cálculo colectivo de lo que cada fragmento requiere.

Montaje intelectual, no es un montaje al uso sino montaje de sonidos y armonías de aspecto intelectual coma una yuxtaposición de conflictos basadas en la dialéctica y establece varios niveles dentro de este montaje intelectual: primario, simultáneo, rítmico, secundario, etc.

Montaje de implicación, se trata de montar los conceptos derivados de la observación de las secuencias como totales a la manera de una comprensión de las implicaciones de estas secuencias.

Montaje ideológico, es el montaje que resulta del choque de un concepto derivado de un elemento de la película con un concepto que forma parte de la ideología del espectador.

Aunque estas divisiones de tipos de montaje que realiza Eisenstein siguen siendo válidas y aplicables a muchos fragmentos audiovisuales, actualmente se tiende a realizar clasificaciones del montaje con criterios más prácticos, como por ejemplo atendiendo al **modo de producción**. Dentro de este podemos hablar de *montaje interno* que se refiere a los cambios que podemos realizar dentro del cuadro mediante enfoques desplazamientos, fuera de campo, etc. siendo la máxima expresión de este concepto el plano secuencia, que explicaremos en el siguiente apartado relativo a los conceptos de lenguaje audiovisual.

El *montaje externo* sería el concepto que habitualmente entendemos por montaje, organización en directo o diferida, donde mezclamos y compaginamos diferentes planos atendiendo a una variedad de puntos de vista que nos ofrecen las fuentes de imagen.

La **temporalidad** es otro parámetro para definir el montaje y en ella hablamos de *montaje continuo* donde el tiempo fílmico es igual al real y el *montaje discontinuo* que es el más habitual que en los textos audiovisuales, donde se comprime o amplía el tiempo real mediante diferentes artificios articulando un espacio-tiempo fílmico.

Y muy interesante también es clasificar los diferentes tipos de realización en función de **la idea o significado**. Se trata de construir significados conceptuales nuevos mediante la articulación de imágenes. De esta forma se pueden dividir los diferentes estilos de montaje en,

Narrativo, dónde se va presentando la evolución de la historia son los hechos que se narra.

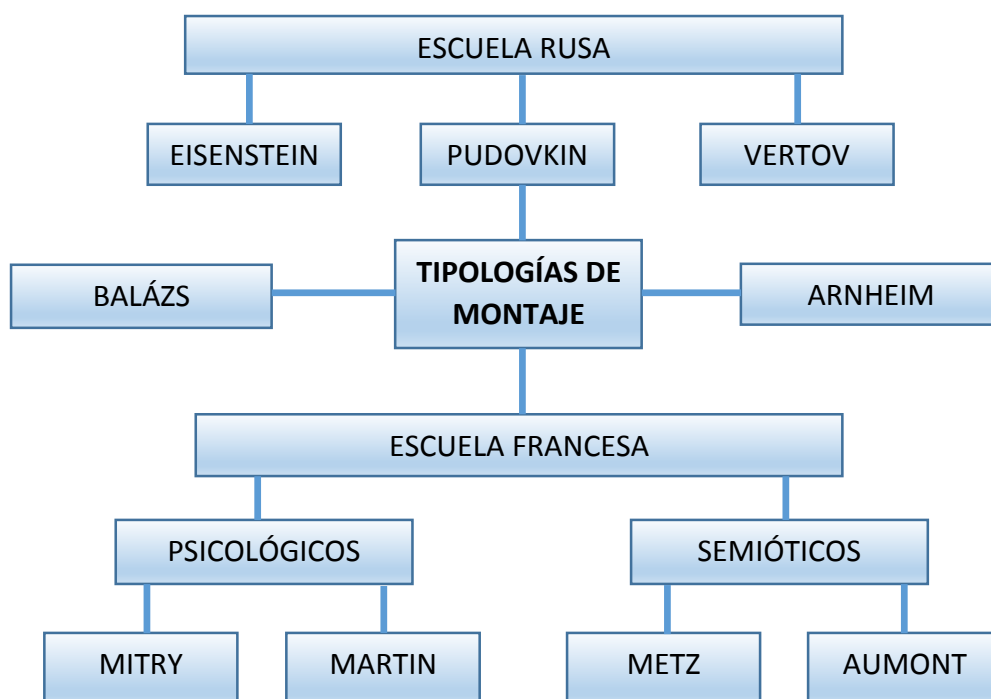
Descriptivo, dónde el realizador se centra en la contemplación del aspecto físico de los elementos de la escena de la acción o de la acción.

Expresivo, donde se favorecen las componentes expresiva por encima de las narrativas o descriptivas, usándose a menudo estructuras de contrastes.

Y por último en función de la idea o significado podemos clasificar el montaje como *simbólico* en la línea del montaje ideológico de Eisenstein. Se hace uso de figuras o símbolos y metáforas que propician la participación del espectador en la formación de asociaciones de tipo conceptual.

Existen multitud de manuales y de autores que han profundizado en el tema del montaje y sus diferentes teorías. Sánchez Biosca (1996) también parte de la articulación del montaje en los dos pilares que ya hemos citado, Griffith y el cine mudo soviético o lo que él llama la *Vanguardia Constructiva*.

Morales Morante (2013) establece uno de los capítulos más interesantes en la bibliografía consultada para condensar las principales tendencias teóricas y prácticas de los estilos de montaje audiovisual. En la siguiente tabla, el autor resume las tipologías del montaje desde el punto de vista teórico. Partiendo de David Griffith como la figura que codifica el lenguaje audiovisual, establece dos estructuras diferenciadas como son la escuela rusa, tratada con anterioridad y la escuela francesa, ésta con dos grandes vertientes: la psicológica representada por Mitry y Marcel Martín, y la semiótica en la que incluye a Metz y Aumont. Completa la tabla con las aportaciones de Balázs y su clasificación teórica del montaje y las teorías de Rudolf Arnheim.



Morales Morante (2013)

Dentro de la escuela semiótica francesa, cabe destacar a Metz, que también se ocupa de estudiar el montaje pero en un contexto más general, como parte de una teoría para el análisis del filme de ficción. El autor formula un conjunto de unidades o sintagmas, que definen la estructura de la película y son reguladas por el montaje a través de sus diferentes operaciones articulatorias. La unidad primaria es *el segmento* o plano autónomo, es el que expone por sí solo un episodio de la intriga y no puede ser subdividido. Luego encontramos el *sintagma secuencia*. Es una unidad propiamente fílmica y reproduce una acción compleja que se desarrolla en varios lugares y suprimiendo intencionadamente porciones no vinculadas a la intención dramática que se pretende exponer. Metz propone un último sintagma a su modelo. Se trata del *sintagma frecuentativo*. Es el que desborda a la narrativa fílmica convencional, recurre a procedimientos técnicos, efectos ópticos, la compresión desmesurada del tiempo y la sincronía audiovisual.

Aumont parte de un modelo en dos niveles. El nivel superior ubica dos sintagmas fílmicos u objetos de montaje: uno superior y otro inferior al plano. En el primer caso señala una subdivisión que incluye, en primer lugar, las grandes unidades narrativas sucesivas y fácilmente separables (lo que Metz denomina segmentos del filme). En segundo lugar, se sitúan las grandes unidades narrativas, agrupadas según lo que denomina Eisenstein «complejos de planos», que conllevan operaciones de alternancia entre dos o más series narrativas. En el nivel inferior encontramos dos categorías. La primera lo conforman las unidades de medida inferior al plano, con dos modalidades de fragmentación: la primera es la duración, es decir, que la permanencia del fragmento está determinada por sus características morfológicas internas y su contenido. Mientras que la segunda categoría está basada en la manipulación de los parámetros visuales, en el momento que el realizador apela a otros mecanismos para atraer la atención del espectador.

En la vertiente psicológica francesa, Mitry desarrolla su modelo partiendo de una idea de montaje como reproducción del proceso mental que nuestros sentidos ponen en funcionamiento en el momento de la percepción.

*Jean Mitry tal vez represente el intento primero y más explícito
de convertir el montaje en un principio teórico, por supuesto aparte del*

trabajo de Eisenstein. El punto de arranque de Mitry consiste en superar la definición técnica de montaje entendido como el acto de pegar distintos fragmentos de películas rodadas. (Sánchez-Biosca, 1996:48)

Para Marcel Martin, el montaje constituye el fundamento más específico del lenguaje cinematográfico y su dinámica reproduce la percepción corriente por sucesivos movimientos de atención. La impresión del espectador de que un montaje está *bien realizado* estriba en la similitud que mantiene la sucesión de imágenes con los movimientos lógicos de la percepción humana, hecho que genera de inmediato una impresión de «percepción real». Dicha reproducción se basa en la tensión o dinamismo mental que el realizador trata de mantener sostenidamente a lo largo del discurso, mediante diversas asociaciones que pueden mostrarnos junto al personaje.

3.3.2.- Las modalidades de la realización

Una vez que hemos repasado las principales corrientes y teorías sobre la edición y montaje en la historia del cine, y sin dudar de la influencia que estas tendencias históricas han tenido en la realización de posteriores materiales audiovisuales, sobre todo desde la aparición del medio televisivo, nos vamos a centrar en las modalidades de realización en medios electrónicos, videográficos y cinematográficos que podemos encontrar en la actualidad. Para el objeto de este trabajo será fundamental conocerlas porque muchos de los vídeos musicales que se realizan cuentan con los medios de producción propios de productoras y televisiones, y que además son los mismos con los que se realizan otro tipo de producciones: programas, publicidad o autopromociones de la cadena.

Los autores Barroso (1996 y 2008) y Castillo (2008) incluyen modelos de realización según sus diferentes procedimientos, atendiendo por ejemplo a la producción, a soporte o al lugar de grabación o rodaje. Seguidamente vamos a desarrollar cada uno de las principales modalidades de realización con los que

los creativos audiovisuales cuentan en la actualidad. De esta forma, se considerarán diferentes formas de realización, como aquella desarrollada en tiempo real o en aquellas que se desarrolle en vivo, se considerarán medios técnicos puestos a disposición de la realización, la posibilidad de desplazar la elaboración narrativa y formal a una etapa posterior de edición o las condiciones en las que se plantea la grabación, incluyendo aquí realizaciones preparadas improvisadas, flexibles, mixtas, etc.

En un primer momento podemos realizar una clasificación de las diferentes tipos de realización atendiendo su **procedimiento de producción-transmisión**. En el caso de la realización musical como veremos en el apartado siguiente, se pueden dar los casos en los que la emisión de eventos en directo o que pasen por fases posteriores de postproducción, qué será lo más habitual en el caso de los vídeos musicales. Pero también veremos situaciones en los que se pueden combinar, y la tecnología actual lo permite, efectos visuales bastante espectaculares desarrollados en directo en una realización que se transmite en vivo. Según este criterio las diferentes modalidades de realización pueden ser:

Directo, cuando la emisión y la realización tienen lugar al mismo tiempo que el hecho en sí es lo que se conoce con la locución inglesa *live on air*. En este caso el realizador incorpora todos los elementos formales y narrativos que contribuye a la imagen televisiva en el mismo momento de la ejecución del evento y teniendo en cuenta todos los criterios y principios del montaje de continuidad. En este punto hay cierta controversia porque la tecnología actual puede hacer pensar que el directo televisivo es cosa del pasado. En nuestra humilde opinión, el directo sigue siendo uno de los valores característicos de la televisión y a nivel profesional uno de los retos más estimulantes que puede afrontar un realizador tanto profesional como en formación.

Otra de las modalidades que atienden al principio de la transmisión y producción es la realización en directo grabado, **falso directo** o grabación en continuidad, es lo que se denomina en inglés *live on tape*. Los procedimientos de ejecución son similares al caso anterior, excepto que en lugar de dirigir la señal al equipo de alta frecuencia y prepararla para su emisión, ésta se deriva a un sistema de registro informático o magnetoscopio o ambos. El realizador se

encuentra aquí con cierto margen de seguridad ante cualquier posible error o fallo técnico, pero no debe confiarse ya que el diseño de esta modalidad no tiene previsto posteriores intervenciones en postproducción. Es una modalidad que atiende más a condicionantes de producción, equipo artístico, optimización de platos, etc., que a criterios puramente audiovisuales.

La tercera modalidad de realización en la opción de grabado, es la **realización por bloques sin postproducción**, lo que es lo que se conoce como *edit show o blocking direct*. Técnicamente no difiere mucho de las anteriores excepto que se planifica la grabación por bloques independientes en continuidad. Sin embargo una vez finalizada la grabación de la totalidad de los bloques, es necesario aplicar una operación de montaje que reconstruye el orden de los bloques conforme a su presentación en el guión, y así responder a los criterios establecidos por el control de emisión.

La cuarta modalidad de realización que atiende al proceso de producción-emisión es la de **realización por bloques con montaje posterior** en la postproducción. Se puede decir que es la opción que integra todas las formas anteriores: se realizan en directo los bloques, hay posibilidad de segmentar, editar la secuencia de planos e incorporar insertos, banda sonora, infografía, etc. Habitualmente esta técnica requiere grabaciones adicionales además de las grabaciones continuadas de todas las cámaras. Son varias técnicas las que incluye esta modalidad como pueden ser la grabación de bloques de recurso, que deja bastante trabajo a la postproducción y otra es la grabación masterizando una o varias cámaras. Hay que tener en cuenta que en estas modalidades el concepto de plano, como veremos a continuación, puede perder algo de sentido, ya que una vez que se ha procedido a cortar la toma e incorporarla a la secuencia visual durante el rodaje, el concepto válido es el de toma. Sin embargo, en la grabación electrónica el concepto de plano se materializa en el lapso de tiempo desde que una cámara sale a antena hasta que es conmutada por otra.

También es habitual la grabación de toma doble u con cámara doblada, muy habitual en producciones cinematográficas publicitarias y atendiendo a las necesidades también en los vídeos musicales, y teniendo como objetivo prioritario disponer en el montaje posterior de dos o más alternativas visuales al

mismo segmento o plano. Otra forma de grabación duplicando recursos se utiliza para componer un bloque máster con los segmentos más acertados es un tipo de realización bastante frecuente en la ficción dónde casi nunca se ejecuta un bloque de forma única. También podemos colocar cámaras independientes o aisladas que enriquecen la variedad que imágenes y que se incorporan en el proceso de postproducción. Dan visiones insólitas y particulares que superan las posibilidades de las cámaras convencionales. Un ejemplo que podemos poner en este caso es el uso cada vez más generalizado de las *action cameras* que nos ofrecen imágenes desde muy diferentes puntos de vista y que son un recurso de postproducción muy utilizados en determinados formatos audiovisuales.

El segundo criterio que nos ofrecen las modalidades de la realización es atender a los **medios técnicos** con los que se puede ejecutar el audiovisual. Hablamos entonces de la modalidad de realización **según su soporte de producción**, donde veremos las características técnicas del sistema de transmisión, captación y conservación de la señal.

Dentro de esta categoría podemos encontrar la **tecnología televisiva o electrónica** donde según Barroso (1996:42) se da el discurso sin soporte, la transmisión por retransmisión de la señal en directo. Actualmente, con independencia de las necesidades de la realización la totalidad de los espacios audiovisuales emitidos por televisión se graban y se registran, en algunos casos para optimizar su rendimiento económico, en otros casos por interés técnico o en otros por razones legales.

Un medio diferente de producción es el **videográfico**, no solo considerado como medio de registro del directo, sino cómo elemento fundamental para aprovechar las posibilidades de edición y de postproducción que nos ofrece la modalidad videográfica. Las estaciones de edición online posibilitan procesos rápidos y de fácil acceso para producciones más modestas.

Otro soporte con el que se condiciona la modalidad de realización es el **soporte fílmico**. Como hemos visto, con anterioridad a la llegada del vídeo en televisión, por necesidades técnicas y limitaciones en la agilidad hasta la llegada de los equipos autónomos ENG, se empleaba tecnología fílmica para la

captación. Hoy se ve este soporte como un elemento de prestigio y de calidad, aunque los procesos videográficos actuales se equiparan a la calidad visual característica del medio cine. En nuestra investigación nos encontraremos en la década de los 80 con la realización de un elevado número de vídeos musicales en este soporte.

El cuarto soporte lo podemos resumir bajo el concepto de **infográfico**, y hace referencia a la realización que fundamenta su proceso en los medios informáticos y tratamiento digital: espacios virtuales, efectos digitales, rotulaciones, imágenes virtuales, etc. muy habituales y presentes en las realizaciones audiovisuales desde mediados de los 90.

Una tercera modalidad de realización clasifica los productos audiovisuales **por su lugar de producción**. Es un factor que no sólo es determinante de la técnica de realización posible, sino que en muchos casos caracteriza el género en cuestión.

En este apartado podemos encontrar realizaciones en estudio son el conjunto de producciones que se realizan dentro de las instalaciones del centro de producción, con las ventajas operativas y técnicas que eso supone.

Otra posibilidad es realizar en exteriores. En nuestra época, con el desarrollo de las unidades móviles ligeras, las cámaras de alta calidad y pequeño tamaño, se abren las posibilidades de producción fuera del estudio donde los presupuestos más modestos se pueden acomodar a localizaciones que no obliguen a contratar o alquilar o disponer de un estudio equipado. Una tercera posibilidad es realización mixta, se trata de espacios cuya realización se desarrolla parcialmente en estudio y parcialmente en exteriores. Así se condiciona por ejemplo el proceso de producción emisión ya que esta tipología mixta implica edición posterior.

Otra modalidad de realización se centra en los **medios de la producción** y hace referencia exclusiva a los medios de captación grabación y edición por ser un gran condicionante de la realización y su planificación. El número de cámaras es importante ya que delimitará las posibilidades visuales con las que cuenta el realizador y las técnicas de producción que se pueden desarrollar.

Según los medios de producción la realización puede ser monocámara, conlleva el rodaje grabación por planos y es muy utilizada en realizaciones de todo tipo.

La realización puede ser multicámara siendo esta la técnica o particularidad de los programas ejecutados en estudio o exteriores siempre que se cuente con una unidad móvil.

Un tercer elemento será el medio infográfico dentro del cual colocaremos cabeceras, transiciones, titulación, gráficos, dibujos, etcétera.

Otra clasificación de las realizaciones atiende al criterio de **la naturaleza de la imagen**. Puede plantearse una producción basada en la exigencia o no de puesta en escena y del trabajo o no con actores. Así, según este criterio, la realización puede contar con un referente real, imágenes que proceden de un registro actual o archivo y que necesitan la presencia de profesionales específicos para la creación del espacio escénico, construcción de personajes, equipos auxiliares etc.

En el polo opuesto encontramos la imagen de naturaleza virtual o generadas por ordenador que pueden ser reflejo o no de una representación real.

Otro condicionantes de la modalidad de realización está fuertemente implicado por la posibilidad de producción seriada y el modo en que está organizada y gestiona la realización. Hablamos por lo tanto de la modalidad de realización **según el tipo de producción**. Ya comentaremos que los vídeos musicales se clasifican como producción única, aunque hay casos de este tipo de producciones que tienen un carácter secuencial.

La producción seriada se entiende como un conjunto de elementos relacionados entre sí y que se suceden unos a otros. Desde el punto de vista de la realización posee particularidades como compartir espacios, escenarios, protagonistas, optimizando y permitiendo una máxima rentabilidad de los equipos de producción.

Por el contrario encontramos producciones únicas, con carácter singular. Se dan producciones de este tipo en casi todos los géneros audiovisuales.

Barroso (1996) añade como modalidad de la realización una clasificación **según el estilo de producción**, basándose en la distinción entre producciones con una fase o etapa de preparación, frente a aquellas que no disponen de la misma. Son diferentes estilos de trabajo basados en una planificación precisa o en una planificación improvisada, con múltiples opciones de imagen que se resuelven en el momento. Planificar concienzudamente una producción, como ya hacía Pudovkin, en sus famosos *guiones de hierro*, fue durante mucho tiempo algo fundamental en cualquier producción audiovisual.

Es una etapa la de la preproducción importante sin duda, pero en la que actualmente se trata de economizar en preparativos y que solo las grandes producciones mantienen ese rigor en la preproducción para cumplir objetivos de planificación y presupuestarios.

Sin embargo, trabajar con una planificación improvisada no implica ausencia de planificación, sino una actitud un poco más creativa y flexible adaptando en el momento de la grabación la solución más adecuada. También nos encontramos con situaciones de realización en la que hemos de dar cabida a lo imprevisto, con lo cual la improvisación debe ser un recurso, una respuesta, que dé cabida a ese elemento imprevisto. El informativo puede ser un género que ejemplifique esta modalidad.

Y por último, encontramos otra modalidad de realización **según el contenido o la naturaleza genérica del producto audiovisual** son grandes grupos de programas que incluyen los géneros audiovisuales más importantes y que desarrollaremos en el apartado correspondiente dentro de este capítulo de realización musical.

Las diferentes modalidades de realización anteriormente expuestas las podemos resumir en la siguiente tabla de elaboración propia:

MODALIDADES DE LA REALIZACIÓN

Barroso (1996 y 2008) Castillo (2008)

1.- Por su procedimiento de producción-transmisión

- Directo, live on air
- Directo grabado, live on tape
- Realización por bloques, blocking direct
- Realización por bloques y montaje posterior

2.- Por su soporte de producción

- Electrónico
- Videográfico
- Fílmico
- Infográfico

3.- Por su lugar de producción

- Estudio
- Exteriores
- Mixto

4.- Por los medios de producción

- Monocámara
- Multicámara
- Infográfica

5.- Por la naturaleza de la imagen

- Real
- Virtual

6.- Por el tipo de producción

- Seriada
- Única

7.- Por el estilo de producción

- Planificada
- Improvisada

8.- Por el contenido o naturaleza genérica

3.4.- Conceptos de lenguaje audiovisual

Afrontamos este apartado de los conceptos básicos del lenguaje audiovisual de una forma práctica y sintética, ya que queremos plasmar los principales elementos de análisis formal que vamos a incluir posteriormente en la ficha de análisis de los vídeos musicales. Por lo tanto, tendremos en cuenta que algunos de estos conceptos los extraemos de la bibliografía de referencia y otros proceden de la práctica profesional y docente y de la experiencia que hemos ido adquiriendo durante estos años de trabajo en el ámbito audiovisual.

Como expresan Fernández Díaz y Martínez Abadía (2004), el lenguaje visual con imágenes móviles se ha ido configurando en la práctica cinematográfica y se ha perfeccionado especialmente en la creación de relatos de ficción. Partimos de que la ficción o la narrativa clásica es uno de los principales motores de este lenguaje que posee unos elementos propios y específicos, y como indica Carlo Solarino (2000), respeta las reglas precisas de gramática y de sintaxis.

Por gramática, el autor define las unidades elementales de lenguaje o más propiamente la composición de la imagen en particular, la dinámica interna de la imagen, los movimientos de cámara, las figuraciones de mezcla y montaje.

Por sintaxis, considera la construcción coordinada de las unidades de lenguaje para alcanzar la exposición completa de un contenido. Ésta trata, más propiamente, las secuencias el ritmo los niveles de visualización y, en general, cada estilo expresivo de amplio uso o desarrollado de manera individual.

Fernández Díez Martínez Abadía (2004) inician la evolución del lenguaje visual cuando los creadores tomaron conciencia de que la cámara no actuaba como el ojo humano, y por tanto no podía reproducir de la misma forma la vida cotidiana y su apariencia visual. En el intento de representar la realidad empezaron a relatarlas y para ellos fueron creando y construyendo el lenguaje cinematográfico, todas las formas de representación en su vertiente formal y narrativa que caracterizan al cine y posteriormente la televisión y el vídeo.

Se afirma por lo tanto que el lenguaje visual es un lenguaje vivo, como la propia realidad, que se amplía y enriquece día a día con nuevas aportaciones. La única condición es la adecuación al significado informativo y expresivo de la

situación representada. Aquí los autores establecen la unión entre la técnica y la necesidad del lenguaje para aparecer como natural.

El lenguaje se pone al servicio de la técnica, ocultando sus limitaciones y aprovechándolas para producir efectos que el ojo no puede lograr. El lenguaje mantiene milagrosamente la conciencia de naturalidad del espectador si la cual tal vez no sería posible provocar la intensidad de la vivencia que todo el mundo sabe que provoca el relato audiovisual. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2004:23)

El lenguaje es una parte importante de la narrativa audiovisual, y aunque esta investigación no se centra en los aspectos narrativos del texto audiovisual, sí creemos necesario mencionar el concepto de *narrativa audiovisual*. Nos apoyamos en las definiciones que García Jiménez (1993:13-14) recopila. Para el autor, la narrativa audiovisual es:

- La facultad de las imágenes visuales y acústicas para contar historias.
- Es también la narración en sí, además de los recursos y procedimientos.
- Término genérico que abarca especies (narrativa fílmica, televisiva, videográfica, infográfica, etc.)
- En cada una de esas especies, equivale a los temas y géneros que los han caracterizado a lo largo de la historia.
- También equivale a la forma del contenido, a la historia contada, al relato.
- Se refiere también al conjunto de la obra narrada de un autor, periodo, escuela o estilo.
- Puede hacer referencia a la forma de la expresión, al discurso, técnica o arte para contar las historia.
- Es uno de los tres estilos de la “triada universal”: Lírica, narrativa y dramática

Además establece las partes de la narrativa audiovisual, que nos sitúa en nuestra investigación en los aspectos formales del lenguaje audiovisual:

- **1.-Morfología narrativa:** estudio de la estructura narrativa.

- 2.-Analítica narrativa:** identifica en un texto audiovisual, las unidades mínimas del sistema y del proceso narrativo, aspira a la formación en el ámbito de la lectura de imágenes y sonidos
- 3.-Taxonomía narrativa:** Estructura y clasifica los conceptos, además categoriza, ordenando el pensamiento sobre estos materiales.
- 4.-Poética narrativa:** regula las normas de la actividad narrativa, invitando a la transgresión productiva. Visión subjetiva del emisor al narrar.
- 5.-Pragmática narrativa:** se ocupa de la configuración y comunicación del discurso como fenómeno interactivo.

Y para concluir con esta introducción a la narrativa, García Jiménez (1993:25), fija los principales tipos de estructuras narrativas que podemos encontrar en los textos audiovisuales:

Lineal simple:

Los acontecimientos respetan el tiempo cronológico, es la estructura más sencilla. La historia comienza cronológicamente en un punto A, se desarrolla y termina en un punto B.

Lineal intercalada:

Estructura en la que el relato, a pesar de ser lineal, se intercalan secuencias que de algún modo se separan del plano de la realidad de la historia principal. Es frecuente en películas musicales.

In media res:

Estructura que se inicia en un punto A con los acontecimientos ya desarrollados, la historia avanza mínimamente y hace un regresión para comenzar desde el principio y volver al punto A, a partir de ahí es el desenlace. Ej.: *En el nombre del padre* (Sheridan, 1993).

Estructura paralela:

Se desarrollan 2 o más líneas argumentales de igual importancia. Ej. *Intolerancia*. (Griffith, 1916)

Estructura inclusiva:

La historia contiene otras historias dentro, pequeñas tramas secundarias dentro de la trama principal, sin ser decisivas para la trama principal. Ej. *Four Rooms* (Anders, 1995)

De inversión temporal:

Aquellas historias en las que se altera el tiempo cronológico del relato. La historia se interrumpe con saltos en el tiempo hacia delante (flash-forward) y hacia atrás (flash-back).

En literatura, de donde se extrae gran parte de la terminología narrativa, el flash-back se llama analepsis narrativa y el flash-forward se llama prolepsis narrativa. Ej. *Regreso al futuro* (Zemeckis, 1985), *Minority report* (Spielberg, 2002)

•Estructura de contrapunto:

Supone que varias historias que confluyen en un mismo hilo narrativo. Ej. *American graffitty* (Lucas, 1973)

3.4.1.- Elementos básicos de lenguaje audiovisual

Pasamos a conceptualizar cada uno de los elementos básicos del lenguaje audiovisual y estructurarlos de forma sintética, al estilo de las publicaciones del IORTV, denominadas Unidades Didácticas, que tienen un esquema visualmente sencillo y muy explicativo. No es intención de este apartado una reflexión profunda de estos términos ni entrar en debates semánticos de base, sino presentar una recopilación conceptual de los principales elementos que conforman el discurso audiovisual.

3.4.1.1.- El plano

- Es la unidad básica formal de la narrativa audiovisual.
- La agrupación de planos da lugar a la escena.
- La agrupación de escenas da lugar a la secuencia.
- La agrupación de secuencias que dan lugar al producto final.
- Es la forma en la que está contenida la toma.

La toma puede contener uno o varios planos de encuadre. Una toma, o la combinación de diversas tomas o partes de ellas (planos de edición), pueden representar una escena. Una o varias escenas pueden constituir una secuencia. Un conjunto de secuencias relacionadas en una estructura dramática superior que, por otro lado, organiza igualmente en forma de planteamiento-nudo-desenlace, pueden configurar el relato completo.

3.4.1.2.- La escena

Una parte del discurso visual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene un sentido dramático completo, como señalan Fernández Díez y Martínez Abadía (2004)

Para Barroso (2008), la escena es una unidad de espacio y tiempo. Tiene lugar en un mismo espacio decorado y posee unidad de significado como una acción, y de tiempo: se desarrolla de forma continua sin supresión temporal alguna, elipsis, pues aunque su significante puede estar fragmentado en diversos planos o puntos de vista diferentes, lo que obliga a la interrupción de la acción y el nuevo emplazamiento de la cámara con estas interrupciones por lo que el autor denomina hiatos de cámara no traiciona a la continuidad, ni las considera elipsis ya que la acción se reanuda desde el mismo instante en que se detuvo el plano anterior.

3.4.1.3.- La secuencia

Unidad de división del relato visual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. Puede desarrollarse en un único escenario o en diversos escenarios. Fernández Díez y Martínez Abadía (2004). También puede desarrollarse de forma ininterrumpida de principio a fin (plano secuencia).

La secuencia es una unidad de significado sentido por lo que el autor ordena o comprende diferentes escenas en virtud de su significado homogénea. Barroso (2008) considera qué puede presentar elipsis temporales en las transiciones de unas escenas a otras.

En la práctica diaria, el término secuencia se aplica muchas veces como sinónimo de escena, e incluso se emplea para denominar cualquier parte de la acción que haya de ser representada y registrada en un espacio específico. La secuencia mecánica es el conjunto de planos que poseen unidad de espacio y tiempo.

3.4.1.4.- La toma

También llamada plano de registro, es un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2004:29)

En cine y vídeo se define la toma como lo captado por la cámara desde que se pone en función de registro de imagen hasta que deja de hacerlo.

La toma registrada o partes de ellas pueden ser montadas, es decir, seleccionadas y combinadas en la edición.

La parte de la toma que se utiliza en montaje se le llama *plano de edición*, y es lo que los cineastas han definido siempre como plano, término que ha servido también para designar la parte del sujeto recogida en el encuadre.

3.4.1.5.- La composición

Se puede definir como organización de todos los elementos visuales en el interior del encuadre. Es preciso organizar colores, texturas, tonos, luces y sombras.

- Hay que incluir aquello que consideramos útil para la narración.
- La imagen ha de ser atractiva y su ordenamiento debe suscitar interés.

Et. Proviene del latín *compositus*, que significa ordenado, lo que no proporciona la idea de orden. Una definición bastante completa puede ser:

La organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a leyes perceptuales con vistas a un resultado integrado y armónico. Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura (2015).

Se puede decir que la composición está presente en toda obra que posea un carácter visual.

3.4.1.5.1.- Principios generales de la composición

Explicamos las bases compositivas que desarrolla Villafañe (2006:177-187)

A.-Principio de heterogeneidad del espacio plástico:

Se refieren a la orientación de un lugar u otro en la imagen. Los principales son:

- Ley de los 3 tercios o la regla de los tercios. Se divide la pantalla en tres partes iguales en el sentido horizontal y en el vertical, las líneas divisorias se cruzan en cuatro puntos llamados *puntos fuertes* que resultan ser los puntos en que mejor se resaltan los centros de interés.
- Orientación. Los elementos de una parte tienen más peso visual que otra.
- Diagonales. Baja el peso a medida que descendemos.
- Zona central. Resultado de tensión entre varios puntos de fuerza.

B.-Principio de adecuación al marco espacial

Es un principio que incluye a los límites que determinan la obra. Casi siempre vamos a establecer límites rectangulares, tanto en su orientación vertical como horizontal.

En el caso del formato cuadrado, su carácter es neutro y menos sugerente. Posee fuerza y solidez e invita a fija la mirada en su centro.

El límite determinado por la forma rombo o diamante, es poco equilibrado y como en suspenso. Para el creativo, puede suponer un incentivo desarrollar una imagen estable y armónica en un formato que ya es un desequilibrio perceptivo por sí mismo.

C.-División de la superficie

La división más sencilla es trazar una línea horizontal por el centro: Es poco interesante para el espectador, por lo que se opta por la composición con líneas como la del horizonte por encima o por debajo de los tercios superior e inferior de la imagen.

D.-Peso visual

Podemos afirmar que el peso visual se corresponde con el valor de cada uno de los elementos de la imagen. Este valor no es estable, depende de la interacción plástica de los elementos que forman la imagen. Existen diferentes factores que influyen en el peso visual, como por ejemplo:

- A mayor tamaño del objeto, mayor peso.
- Cuanto más alejado del centro del encuadre está el motivo, mayor peso visual.
- La derecha del encuadre influye en mayor medida en el peso visual.
- Por lo general, los tonos oscuros tiene una mayor peso
- Cuanto más arriba del encuadre, por el principio de anisotropía, el peso visual del motivo se acentúa.
- Una gran profundidad de decorado maximiza el peso visual.

- En el caso de los colores cálidos, cuando aumentamos su saturación, aumentamos su peso visual.
- Las formas regulares o compactas, presentan un mayor peso visual que las indefinidas.
- El espacio hacia donde mira el sujeto, es decir el espacio de referencia tiene un mayor peso visual en la imagen.

E.-Dirección visual de la imagen

Consiste en la concatenación de unos elementos con otros que sirven de unión entre las distintas unidades y aportan dirección de lectura. Se pueden dar dos tipos principales de direcciones visuales:

- Representadas, cuando seguimos visualmente formas que se encuentran físicamente presentes en la imagen.
- Inducidas: son proyecciones que no se encuentran delimitadas por ningún objeto o motivo físico en la imagen y que dirigen la mirada del espectador. Algunos ejemplos pueden ser las líneas de fuga, miradas de personajes, etc.

3.4.1.6.- Tipología de planos

El caso de la escala de planos o la tipología de los planos basándose en su tamaño con relación al ser humano, es una de las variantes más importantes que podemos encontrar entre los diferentes autores que analizan los elementos básicos del lenguaje visual. Casi todos los autores como Castillo (2000:32), coinciden en las divisiones básicas pero luego hay matices susceptibles de diferenciar una clasificación que propone un autor de otra que, siendo básicamente el mismo concepto, se puede denominar de forma distinta. Guionistas, realizadores, operadores de cámara, etc. todos aquellos que trabajan con la denominación de los tipos de planos para el texto de visual, han de llegar a un punto de consenso y desde el punto de vista práctico pensamos que se trata de aplicar un poco de sentido común.

En un trabajo de realización audiovisual es difícil de diferenciar un primer plano largo de un plano medio corto, por poner un ejemplo. Otro caso sería el

del primerísimo primer plano y el plano detalle. En esa situación lo más cómodo a nuestro entender para evitar duplicidades y confusiones conceptuales, es utilizar el primerísimo primer plano como unidad mínima con significado expresivo dentro del ser humano: puede ser un plano que incluya ojos, parte de nariz y parte de la frente, dejando el plano detalle para todos aquellos elementos significativos de ser encuadrados en las que no participa la figura humana, por ejemplo plano detalle de un bolígrafo.

Así y todo realizaremos una clasificación orientativa de los principales tipos de planos en función de su fragmentación de la figura humana. Cuando se trate de los planos generales, la inclusión de esa figura humana será en un entorno que predomina sobre ella. Posteriormente a la clasificación y en este mismo punto, veremos lo que creemos que puede ser más interesante y a la vez más complicado para aprender en la función de un realizador, que es la significación narrativa de los planos, es decir cuando utilizarlos y qué significa ese plano en un determinado contexto cuando lo empleamos.

Gran plano general (GPG): es un plano eminentemente descriptivo donde la figura humana aparece en proporciones pequeñas, integrada en el entorno. Normalmente es un plano fijo.

Usando adecuadamente estos planos, nos dan una amplia visión espacial y nos permite establecer relaciones de grupo (una batalla con varios grupos combatientes).

Plano general (PG): o de conjunto, el ángulo de la cámara es amplio pero menor que en el plano anterior. Las personas aparecen de cuerpo entero y el encuadre se circunscribe a los personajes. Si se trata de un grupo, el número de personas incluidas no debiera pasar de ocho o diez.

Plano entero (PE): encuadra a una persona en su totalidad. Es importante el espacio de referencia que se emplea en este tipo de encuadres tanto por encima como por debajo de la figura. Por lo general, deberíamos evitar que la distancia que existe entre la parte superior de la cabeza y el borde superior del encuadre

sea la misma que entre los pies y el borde inferior. Queda un encuadre más equilibrado si la distancia es menos en la parte de abajo.

Plano americano o de $\frac{3}{4}$ (PA): Se corta a la figura humana justo por encima de las rodillas, o justo por debajo. Un consejo práctico puede ser evitar siempre que sea posible que el borde inferior del encuadre coincida exactamente con el centro de la rodilla. Esto puede ser aplicable en general a las articulaciones, especialmente rodillas y codos.

Plano medio largo (PML): corta el cuerpo justo por debajo de la cintura.

Plano medio (PM): toma de busto. Corta el cuerpo por debajo del pecho o por encima de la cintura.

Plano medio corto (PMC): desde la parte alta del pecho hacia arriba. Un indicativo de referencia para este tipo de planos puede ser la altura a la que, por norma, se suele colocar el bolsillo de una camisa.

Primer plano (PP): Muestra el rostro con cierto margen a la hora de centrarlo en la imagen. Al igual que hemos convenido en las articulaciones, es importante no cortar justo por debajo de la barbilla de la persona. Equilibra mejor el encuadre si estabilizamos la cabeza con una parte del cuello.

Primerísimo primer plano (PPP): unidad mínima con información. Encuadra sólo un detalle del rostro con significación expresiva: los ojos.

Plano detalle (PD): PPP de una parte del sujeto que no sea el rostro o cualquier otro elemento de la escena en la que no intervenga la figura humana.

Normalmente vamos a usar los planos, en su tipología de escala, en las siguientes situaciones:

- **Planos generales** para:
 - ✓ Situar la acción.

- ✓ Seguir grandes movimientos.
- ✓ Mostrar las posiciones relativas entre personajes.
- ✓ Mostrar un ambiente.
- **Planos cortos** para:
 - ✓ Mostrar detalles.
 - ✓ Enfatizar un aspecto dramático.
 - ✓ Mostrar reacciones de los personajes.
 - ✓ Subrayar alguna situación importante de la trama.
 - ✓ Estos planos limitan la acción o dejan fuera a unos personajes.
 - ✓ Se pueden resolver estos inconvenientes con planos combinados.

3.4.1.7.- Significación narrativa de los planos

Millerson (1998:116-118) Sitúa a cada tipo de plano en una referencia para lo que se pretende comunicar con ellos.

Plano extralargo o vista general (GPG):

Es un plano en el que predomina el medio ambiente, el entorno. La actitud del espectador es un tanto imparcial, fría y presenta una tendencia a la observación de la imagen.

Plano largo o general (PG):

Se usa mucho para comenzar una escena, sitúa a los personajes en el ambiente y nos permite seguir el movimiento. En lugar de empezar una escena o secuencia con un plano largo que incluya toda la escena, podemos satisfacer esa curiosidad por saber del espectador, describiendo el entorno mediante la suma de planos más cortos siempre que no se confunda al espectador en 3 conceptos fundamentales: tiempo, lugar y acción.

Planos medios (corto o largo):

Poseen un valor intermedio entre lo descriptivo del plano general y los planos más cercanos, con más fuerza dramática. Tienen gran capacidad de

reproducir, de enseñar muy bien las expresiones gestual es del personaje y son utilizados en técnica de plano contra plano y locuciones más o menos largas.

Una regla no escrita y que casi siempre es aplicable en realización es que cuanto más largo sea el plano, más tiempo puede permanecer en pantalla, el primer plano mucho tiempo es agotador, Ej. *Plano de escucha*, donde en una entrevista el periodista pregunta y no se encuadra todo el tiempo a él, sino que vemos al entrevistado para ver su reacción.

Primeros planos:

Es una toma con mucha fuerza que concentra el interés expresivo del personaje, es un plano que invade al personaje y una de las características principales del lenguaje audiovisual frente al teatral o escénico. Las bondades de este recurso son muchas, pero un empleo deficiente o inadecuado puede dar la impresión de varias cosas:

- ✓ Que el espectador intuya que en otra zona del cuadro ocurra algo más interesante de lo que ve.
- ✓ Que nos pueden haber llevado de un modo desconcertante cerca del sujeto. Se produce un choque visual.
- ✓ Choca si se da demasiada importancia a un detalle que ya es familiar, es molesto para el espectador.
- ✓ Da la impresión de que se le está reduciendo al espectador la claridad de la imagen, es un choque técnico más que estético, puede dar problemas de raccord de iluminación o color.

Si se hace una sucesión y se intercalan varios primeros planos, podemos hacer perder el sentido de la localización.

Luego hemos de tener en cuenta las limitaciones técnicas que nos presenta el primer plano, que en la práctica se pueden sintetizar en las siguientes:

- Es un plano con una *profundidad de campo* (zona nítida que va desde el elemento enfocado más próximo hasta el más alejado) restringida. Puede

tener dificultades de enfoque si además la óptica nos invita a trabajar con números *f* relativamente bajos.

- Se comprime y se achata la perspectiva de la imagen.
- Son grandes las dificultades, por lo expuesto anteriormente, para seguir el movimiento y también dificultades de encuadre para mantener los *espacios de referencia*. Por espacio de referencia nos referimos al espacio visual que hay que dejar dentro del encuadre para saber hacia dónde va el movimiento. Por lo general, a mayor perfil, mayor espacio de referencia hace falta respetar.

3.4.1.8.- Ángulos de la cámara

Desde un punto de vista expresivo, es decisión del realizador el lugar dónde coloca la cámara en referencia a la altura. Al igual que en la escala de planos, la referencia es la figura humana y la altura de sus ojos. Así podemos clasificar los planos según su angulación de la siguiente forma:

Normal: La cámara se sitúa en paralelo al suelo y a una altura igual a los ojos de una persona.

Picado: La cámara se ubica por encima del sujeto a tomar. Éste se ve desde arriba.

Contrapicado: Es lo contrario al picado. La cámara está por debajo del sujeto y lo vemos desde abajo.

Cenital: La cámara en ángulo perpendicular al sujeto a tomar, sobredimensiona aún más la figura y aplasta al personaje contra el suelo.

Nadir: La cámara está totalmente por debajo del personaje, en un ángulo perpendicular al suelo y opuesto al cenital.

3.4.1.9.- Altura de la cámara

En este caso la decisión pivota sobre la variación, ligera por lo general, en la altura de la cámara pero sin angulación, es decir, cuando el eje óptico se mantiene siempre paralelo al suelo de la escena. Las diferentes posiciones serían las siguientes:

1. **Normal:** Se sitúa a una distancia del suelo equivalente a la de vista de un personaje.
2. **Baja:** Se sitúa sobre metro y medio del suelo.
3. **Alta:** Se sitúa a más de un metro ochenta centímetros del suelo.

3.4.1.10.- Campo y fuera de campo

La utilización de la cámara implica una selección del espacio encuadrado y supone dejar parte de la realidad fuera del encuadre. Lo que se ve en el espacio encuadrado se dice que está en campo, porque queda dentro del campo de visión de la cámara.

El fuera de campo o espacio off: es aquello que el espectador cree que hay fuera del encuadre basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro. Es el *espacio off*, espacio invisible que rodea a lo visible y en el que continúa la vida de los personajes no presentes en el cuadro. Ej.: *La soga* (1948)

Podemos establecer seis límites del fuera de campo, según Fernández Díez y Martínez Abadía (2004):

- 4 que delimitan la superficie plana y bidimensional que implica el encuadre
- 1 además detrás del decorado que cierra el fondo de la escena.
- 1 detrás de la cámara, que algunos autores denominan la *cuarta pared*.

3.4.1.11.- El movimiento de la cámara

En nuestro posterior análisis de los vídeos musicales tendrá especial importancia todo lo relacionado con el movimiento de la cámara, ya que es un formato que se presta a ello y lo usa de forma continua. En este apartado de los elementos básicos del lenguaje audiovisual, nos centraremos en los dos tipos de movimientos principales: aquellos que se realizan sobre un soporte fijo, cómo serán las panorámicas, y todos aquellos que supongan un desplazamiento físico de la cámara, independientemente del soporte, que denominaremos travelling. Éste podrá incluir soportes como la grúa, Dolly, estabilizadores y sujeciones del tipo *steadycam* y otros muchos sistemas de desplazamiento de la cámara, como los más actuales Skycam o Louma.

Dentro de las panorámicas hemos de distinguir entre panorámica horizontal y panorámica vertical o basculamiento, además de un tipo especial de panorámica que tiene usos de transición, desplazamiento, etc., que se denomina *barrido*. Cuando se desplaza la cámara o la cámara más el operador lo vamos a denominar travelling para simplificar la clasificación. Algunos autores como Castillo 2000 diferencian el travelling de los movimientos de grúa o de steadycam, pero creemos que incluyendo todos los desplazamientos físicos de la cámara se puede realizar una clasificación más completa.

Por último, incluiremos el zoom, que aunque no es un desplazamiento físico de la cámara si supone un desplazamiento de las ópticas qué en vídeo y cinematografía, en esta en menor medida, puede llevar a un efecto de acercamiento o alejamiento de la imagen con sus diferencias con respecto al travelling.

Panorámica horizontal:

La panorámica horizontal nos muestra la relación espacial entre dos áreas o sujetos diferenciados. Por lo general, debe realizarse suavemente ya que si aumentamos la velocidad podemos llegar hacer que el espectador pierda información de lo que estamos mostrando. La panorámica, en algunos formatos como puede ser el informativo, tiene obligatoriamente que estar justificada ya que no debe usarse el movimiento y cumplir la regla de iniciarse y terminar en

un plano fijo y bien encuadrado. Esta regla no será aplicable en otros formatos de realización más rápida dónde se pueden montar panorámicas que se interrumpan constantemente. Siguiendo con el tema de edición y generalizando a todo tipo de panorámicas, no es habitual a no ser que busquemos un efecto determinado, que se editen de forma consecutiva dos o más panorámicas hacia el mismo lado.

Uno de los usos más habituales de la panorámica es el de hacer un seguimiento de un personaje o de la acción. Se podría llamar panorámica de seguimiento o reconocimiento, y puede tener carácter objetivo o subjetivo, según lo situamos en los ojos de un personaje que mira a su alrededor. Algún otro consejo práctico que nos proporciona Castillo (2000:34), es que el ángulo de giro no conviene que sea superior a los 150 grados, que el sentido más cómodo de la panorámica es de izquierda a derecha, la velocidad de la panorámica debe ser constante y acomodada al ojo sin alteraciones de velocidad, que la panorámica no se realice sobre vacío, y recomendación de ajustar el foco en los inicios y finales de los encuadres de la panorámica.

Panorámica horizontal de seguimiento: es la más común y la cámara rota sobre su eje vertical para mantener encuadrado un sujeto que se mueve. Si relacionamos esta panorámica con el tamaño del plano, se puede decir:

- Que en planos largos, se relaciona el sujeto/objeto con el entorno
- Que en planos cortos, el fondo permanece como algo borroso o sin importancia.

Panorámica horizontal de reconocimiento, también llamada descriptiva: movimiento panorámico lento en el que la cámara describe suavemente el ambiente o escena en el que se desarrolla la acción, para que el espectador se fije en todos los detalles que tiene el escenario.

Panorámica horizontal interrumpida: comienza como una panorámica horizontal descriptiva en la que el movimiento de la cámara se detiene de repente, incluso a veces se vuelve en sentido contrario. Sirve para resaltar un objeto, describir determinado lugar de un paisaje, etc.

Barrido: Es un tipo especial de panorámica muy rápida, sugerente, que pasa de un plano fijo a otro, de tal forma, que los detalles de la escena se diluyen en el transcurso del movimiento a causa de la velocidad.

Tiene diferentes usos, como por ejemplo:

- Cuando queremos unir diferentes aspectos de una misma escena (2 áreas de la misma escena, sin que el espectador se confunda con raccord espacial).
- Para mantener el interés en sujetos/objetos de la misma temática (presentación de grupo de personajes de 1 en 1).
- Para cambiar los centros de atención (seguimiento del golpeo de una bola de golf, no la sigue, pasa directamente al hoyo donde cae).
- Muestra causa y efecto (se ve cañón y seguidamente una pared destruida, sin ver todo el proceso de disparo y destrucción).
- Comparar o contrastar (alguien rico y después pobre, joven y viejo).
- Traslada el tiempo y espacio cinematográfico (avión despegando, barrido, avión aterrizando).
- Da un cambio dramático de dirección (el barrido sigue al ritmo, dos escenas de acción rápida y crea un puente entre 2 escenas paralelas).

Panorámica vertical o basculamiento: La cámara permanece fija sobre el trípode, y realiza una rotación sobre su eje horizontal. Es muy usada para relacionar espacios o áreas, además de:

- Acentuar la altura o profundidad (edificio alto).
- Indicar relaciones (alguien mira desde azotea hacia abajo, francotirador).
- Cuando es de abajo a arriba: impresiones de aumento de interés, emoción, expectación, esperanza.
- Cuando es de arriba a abajo, las impresiones subjetivas pueden ser de decepción, falta de interés, tristeza.

Travelling

Traveling avante: desplazamiento de la cámara hacia la posición del sujeto. Aumenta la atención y da la sensación de introducir en la escena.

Travelling retro, hacia atrás: es el desplazamiento de la cámara que se aleja del sujeto/objeto de la escena. Tiene connotaciones de relajación, conclusión y alejamiento.

El travelling se puede acentuar dependiendo de la óptica con lo que lo hagamos:

- si se usa una óptica angular, el movimiento parecerá más rápido
- si se usa una óptica en teleobjetivo, más lento

El travelling se puede emplear de forma objetiva si se deja la cámara fija y se mueven los actores, sólo como observador. Si la cámara se mueve para describir, se mueve al observador por la escena, es más subjetivo.

- Travelling subjetivo no realista: la mirada el personaje se proyecta hacia un objeto determinado.
- Travelling subjetivo: cuando la cámara se mueve como si fuera el personaje, viendo a través de sus ojos.

El zoom

Es un efecto que trata de simular de forma óptica un acercamiento o alejamiento de la escena. Utiliza lentes de distancia focal variable generalizadas en televisión y vídeo por su comodidad y versatilidad pero menos empleadas en cine, aunque existen y hay ejemplos notables de su uso.

La principal diferencia con el travelling, aparte del desplazamiento físico de la cámara que no se da en el zoom, es que el travelling mantiene el ángulo de visión durante su recorrido y el zoom se ve obligado a modificarlo por la variación de la distancia focal a la que se somete al objetivo. La sensación es de una mayor naturalidad en el movimiento de travelling.

- El zoom de acercamiento (in) nos presenta y nos dirige la atención sobre el sujeto que se encuadra y nos restringe la visión.

- Zoom de alejamiento (out) posee connotaciones de distanciamiento, de conclusión y finalización.
- Zoom subjetivo no realista, al igual que el travelling de este tipo, proyecta la mirada de un personaje sobre un elemento de la escena de forma subjetiva. Es no realista porque un ser humano no puede hacer un zoom visual, no podemos alterar nuestro ángulo de visión.

Una de las grandes tentaciones es hacer un zoom en vez de desplazar físicamente la cámara: para un uso del zoom adecuado es necesario un pre-enfoque, cualquier zoom planificado necesita que de una posición A se pase a una posición B. Hay que saber la corrección de encuadre que hay que realizar repitiendo la acción durante la grabación. El zoom solamente simula el movimiento, el acercamiento rápido del zoom produce una visión rápida y dramática de la escena.

A nuestro entender, todo plano que incluya un zoom debe estar muy bien justificado, ya que su abuso de zoom produce un efecto de mareo y cansancio en el espectador. De todas formas, es una técnica muy empleada en la actualidad y su utilización proporciona cierto aire retro al producto audiovisual.

3.4.1.12.- Las formas de paso

Las formas de paso, también denominadas *transiciones*, son recursos que se caracterizan por aportar valores expresivos diversos. La transición se aplica físicamente en el momento de la edición, pero el realizador con el conocimiento de las reglas de montaje planifica los registros de modo que las tomas permitan el modo transición que ha previsto (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2004:84-87). Enumeramos las principales a continuación.

El corte

Es el cambio de imagen de forma brusca y seca, y elemental. Fue la forma de paso primigenia del cine. Se usa para relacionar acciones paralelas. Es

una transición dinámica: adecuada a ritmos rápidos de narración y que asocia rápidamente o más situaciones.

Cuando enlazamos planos bastante diferentes en cuanto a tamaño, composición, etc., el espectador puede tener problemas de asociación de uno con el otro: debemos usar medios para dar continuidad a la acción.

Una decisión importante es el momento apropiado para situar ese corte. Por norma general, es fundamental que se sitúe en una acción-reacción.

El fundido

Supone una transición en la que pasamos de una imagen a un color sólido, por mezcla gradual. Es muy utilizado para cambios de secuencia, nos indica cambio de espacio y cambio de tiempo. Existen varios tipos de fundido,

Fundido de entrada: del color sólido pasamos a una introducción tranquila a la acción. Un fundido de entrada lento, puede sugerir la formación de una idea. Un fundido de entrada rápido: tiene un poco menos de fuerza que el corte.

Fundido de salida: es la transición gradual de una imagen a un color sólido. Implica un cese tranquilo a la acción.

Fundido de salida-entrada: es un elemento de transición que ayuda al fluir de la historia. Un hecho importante debería ser controlar bien los tiempos en los que se encadena la imagen:

- si es muy rápido parece un error
- si es muy lento puede causar aburrimiento.

Las cortinillas

Son un efecto visual utilizado para transiciones casi siempre decorativas. Su objetivo puede ser diverso: descubrir, revelar, cancelar, fragmentar, según se aplique. Un tipo de cortinilla especial es la que se denomina pantalla partida: muestra dos partes en la pantalla, una de imagen A y otra de B, y que puede sugerir:

- Hechos concurrentes;
- Interacción de acciones en lugares separados;

- Comparación del antes y el después.

El encadenado

Supone la sustitución de una imagen, A por B, por mezcla gradual, progresiva y uniforme. Su fuerza visual es menor que la del corte. Es una transición suave al fluir de la narración, favorece el ritmo narrativo lento y tiene también una función comparativa. Además, se pueden comparar tiempos y ayuda a relacionar áreas de forma visual. Por lo general, se usan como transiciones suaves.

La superposición

Fue uno de los primeros trucajes en cine y resulta de exponer doblemente un cuadro cinematográfico. En la actualidad, todo este tipo de incrustaciones se realizan por medios informáticos. Sus usos más frecuentes son:

- Comparar a dos sujetos que en ese momento están yuxtapuestos
- Idea de desarrollo, un edificio en obras superponiendo el edificio terminado
- Idea de pensamiento. Persona pensando e imagen de sus pensamientos.
- Imágenes fantasmagóricas, en cine clásico para variar tamaños.
- Para insertar la rotulación.

Fernández Díez y Martínez Abadía (2004) incluyen entre estos signos de puntuación al *barrido*, ya anteriormente citado, y al *desenfoque* que podríamos situar como una variante técnica del encadenado con significación narrativa bastante parecida.

3.4.1.13.- La elipsis

García Jiménez (1993:185) nos indica que la imagen narrativa es configuradora de un *discurso elíptico*, por lo tanto tendrá una duración menor que la historia de referencia. El tiempo de narración será menor que el tiempo narrado. Pueden darse formalmente circunstancias de que algunos artificios

temporales como ralentización, congelación de imágenes, etc. alarguen el tiempo narrado sobre el de referencia. Precisamente por eso, por tratarse de un discurso elíptico, cuando el tiempo de la narración audiovisual se interrumpe conceptual imaginariamente sigue fluyendo el tiempo de la historia. El autor cita el ejemplo de la *Ilíada* como muestra antigua de la presencia de la elipsis en la narración literaria, aunque puntualiza que el desarrollo sistemático de la elipsis se produce en las narrativas modernas.

Establece las razones que avalan el empleo de la elipsis y las concreta en tres grupos principales. La narrativa audiovisual justifica el empleo habitual y necesario de la elipsis por diversas razones:

De índole lingüística. El narrador de la imagen ha de seleccionar los significantes icónicos, datos de referencia, omitiendo otros datos. Es decir, hay que elegir qué elementos se utilizan para contar la historia y descartar otros.

De índole dramática. En cuanto a la representación, la narrativa de la imagen se ve precisada a ocultar instantes decisivos de la acción para elevar la temperatura del relato hasta llegar al clímax. Esta es una estrategia que utilizan algunos realizadores para fomentar el suspense carga dramática de la escena.

De índole cultural. Existen argumentos éticos, ideológicos, políticos, religiosos, sociales, etcétera, para omitir la presentación de determinadas acciones y acontecimientos. Entramos aquí en el terreno del tabú o elementos sociales no políticamente correctos.

El vídeo musical, como formato rápido y fragmentado en su realización, hace un uso continuado de la elipsis en el sentido práctico que nos da la definición de Fernández Díez y Martínez Abadía (2004), como es la supresión de los tiempos muertos a efectos expresivos y mostramos solo aquellas acciones relevantes, significativas y sugerentes de forma que por cualquier medio de transición, podemos pasar de hoy a mañana, cambiar de siglo o de milenio.

Es un elemento consustancial al relato audiovisual que desvincula el tiempo real del tiempo narrativo. Algunos ejemplos paradigmáticos pueden ser *2001, Odisea en el espacio* (1968, Kubrick) donde unos monos lanzan un hueso hacia el cielo y se convierte en una estación espacial, saltando narrativamente miles de años de evolución humana; o el caso del inicio de *Ciudadano Kane*

(1941, Welles), donde en formato de noticiario se nos resume la vida del protagonista.

Para terminar con este apartado, del que nos podríamos extender mucho más hablando de su utilización en el montaje o de las convenciones que la hacen evidente, podemos afirmar que la elipsis en la actualidad es un elemento perfectamente asumido por el espectador que ya no necesita por lo general de elementos que la apoyen (rotulación, hojas de calendario que pasan, relojes que aceleran sus manecillas, etc.) y que se convierte por naturaleza en unos de los factores más importantes del lenguaje audiovisual, en formatos audiovisuales fragmentados como publicidad y los vídeos musicales.

3.4.1.14.- La continuidad visual o raccord

Los medios audiovisuales presentan en pantalla una acción aparentemente continuada, pero en realidad está fraccionada en una sucesión de planos escenas y secuencias. Durante el registro de la imagen, la colocación de la cámara está condicionada por una serie de factores que aunque pueden ser deducidos utilizando algo de sentido común no pueden dejarse de lado en su exposición.

Tendríamos que remontarnos a los antecedentes de Griffith, como a E. S. Porter o la Escuela de Brighton, para intuir las primeras reglas de continuidad audiovisual. Cuando la acción se desarrollaba mecánicamente delante de la cámara, como la visión monocular de un espectador normal, no era necesaria la presencia de estas reglas de continuidad. Su cumplimiento estará subordinado a nuestro propósito narrativo.

Es un término aplicable a la realización en directo y para la edición en postproducción de las imágenes, y básicamente dependerá de los planos anterior y posterior al que estemos registrando, definiendo la continuidad visual cómo nos indica Castillo (2000) como *la relación de continuidad entre un plano y su precedente y/o siguiente*. El concepto es especialmente importante cuando narramos la acción de un sujeto en movimiento y en sucesivos planos: la dirección del movimiento, su recorrido, el nivel de su mirada, el tamaño del plano,

la iluminación, los objetos dentro del encuadre, etcétera, serán elementos fundamentales para mantener la continuidad en la escena.

Esto condiciona la colocación de la cámara para el registro del plano, que no puede ser aleatoria ni arbitraria. Se trata por lo tanto, de establecer unas reglas o normas en las que encadenar posiciones de cámara, donde la elección de un punto de vista determina el resto.

El concepto principal que asociamos a continuidad es el de coherencia, y también lo desarrollan Fernández Díaz y Martínez Abadía (2004:91) aludiendo a que, *la continuidad o raccord hace referencia al mantenimiento o coherente transformación de los elementos en campo según la lógica secuencial de los acontecimientos representados*.

Los autores establecen varios tipos de continuidad, como la continuidad temática donde se hace alusión a la lógica de los contenidos y que el espectador podrá ser sorprendido pero nunca confundido. Con respecto a la continuidad temporal, el espectador asume la idea y la nueva situación narrativa para asimilar la elipsis temporal que plantea el realizador. Por último, la continuidad espacial nos lleva a que de acuerdo con el mantenimiento de las reglas de continuidad, puede darse la elipsis espacial aun respetando el orden temporal y la duración real de los hechos. Las elipsis espaciales más corrientes son las siguientes:

1. Con continuidad, donde se observa el campo el mismo espacio o una parte menor del observador en el plano anterior
2. Con discontinuidad y relación, el campo siguiente guarda una relación espacial con el anterior. Así sucede por ejemplo, en una misma habitación.
3. Con discontinuidad y sin relación, el plano B no se puede situar en el espacio con respecto al plano A.

Cada uno de estos casos, según los autores, deberá ser resuelto aplicando las reglas de continuidad que permiten establecer la relación o la ausencia de relación y la fluidez perceptiva.

3.4.1.15.- Los ejes en la realización audiovisual

En este apartado vamos a incluir la definición de los principales ejes que se tienen en cuenta para el mantenimiento de la continuidad visual, tal y como hemos expuesto en el apartado anterior.

El primero de ellos es el eje de acción que se puede definir como la línea seguida por un personaje en su recorrido por una escena o secuencia. Algunos autores como Daniel Arijón (1988:29) lo denomina *línea de interés*, porque el eje de acción puede estar formado por la unión de las miradas de dos o más personas que conversan. Habrá que respetar la presencia de este eje de acción para no confundir al espectador para ello se aplica *la ley del semicírculo*: fruto de la práctica de la realización de las películas del cine clásico de Hollywood, establece que ante un eje de acción existen una serie de posiciones de cámara siempre válidas que forman un semicírculo de seguridad formado por los ejes ópticos de todas las posiciones de cámara alejadas.

Esta norma nos obliga a optar por uno de los lados del eje de acción y colocar las posiciones de cámara siempre a un lado de ese eje, con las excepciones de los planos en los que el eje óptico coincide con el eje de acción, es decir, planos extremos frontales o traseros a la dirección de movimiento del personaje. Estas posiciones de cámara se llaman ambivalentes y son utilizadas sin peligro de confundir al espectador por posiciones de cámara tanto a un lado como al otro del eje de acción.

Elegir un lado del eje no debe condicionar nuestra realización ya que existen formas, si lo creemos necesario, para saltar el eje sin producir la impresión de un cambio de dirección injustificado para el espectador. Las principales formas de saltar el eje son las siguientes:

- Describir un movimiento circular con la cámara en el cual se muestre el paso de un lado al otro del eje.
- Usar un plano ambivalente en el que coincidan el eje de acción y el eje óptico, editado entre los dos planos a ambos lados del eje.
- Sirve para saltar el eje cualquier emplazamiento de cámara en el que se muestre un cambio de dirección del personaje. Un ejemplo puede ser, mostrar un personaje o vehículo doblando una esquina.
- Incluir el inserto de un plano subjetivo.

El salto de eje es uno de los temas académicos y formales en los que más se incide sobre los estudiantes de Comunicación Audiovisual y Realización. Las posiciones suelen estar bastante radicalizadas en el tema ya que hay partidarios de ser inflexibles con la norma y otras posiciones mucho más libres a la hora de contemplarla. En el caso de esta investigación, y después de haber realizado muchas prácticas al respecto, nuestra posición se puede considerar algo flexible ya que podemos someter en cierta forma la regla del eje de acción a las necesidades del discurso narrativo. El formato del vídeo musical que nos ocupa es una estructura formal que puede favorecer la alteración de la regla, pero si hemos de hacerlo, que sea sutil y no evidencie una confusión manifiesta en el espectador.

El segundo tipo de eje ya se ha mencionado cuando hemos explicado el eje de acción, y es importante definir el eje óptico, que es la bisectriz del ángulo de cobertura de la óptica de la cámara, siendo la bisectriz la línea que divide un ángulo en dos partes iguales. En la práctica y de forma coloquial, entiéndase, se puede decir que el eje óptico se marca en la dirección hacia donde “mira la cámara”.

Existe un tercer eje, que es el eje de desplazamiento, que ha de ser tenido en cuenta cuando se establecen relaciones de ejes de acción entre personajes, pero además la escena tiene lugar en un medio móvil. Un ejemplo lo encontramos en la conversación que mantienen dos personas en un compartimento de tren. Planificaremos la realización para que el paisaje, a los ojos del espectador, siempre pase por la ventanilla en la misma dirección.

3.4.1.16.- La proporcionalidad en el encuadre

Hoy día se siguen enseñando en los centros formativos de imagen audiovisual dos leyes que tratan de mantener una continuidad fluida en la proporcionalidad del encuadre. Son reglas fundamentadas en la experiencia de lo que se consideraba oportuno y lo que no a la hora de concatenar diferentes tipos de planos.

La regla o ley de los 30 grados establece la conveniencia de un cambio de ángulo entre dos planos consecutivos de al menos 30 grados entre uno y otro tomando en cuenta sus ejes ópticos. Está arreglado era de especial importancia si no se establecía un diferente tamaño de plano. Algunos autores como Castillo (2000) lleva esa regla más allá y afirma que un desplazamiento de cámara a un punto de vista contiguo no se justifica si es menor de 40 grados. El autor sólo lo hace si además del nuevo ángulo se cambia la distancia o el tamaño de plano.

En la realización de determinados géneros televisivos, como por ejemplo deportes, es habitual una técnica que se llama doblar el tiro de cámara, que consiste en colocar dos cámaras una junto a la otra y doblar el ángulo de visión que proporciona. Por lo general, las dos cámaras tienen diferentes asignaciones y es muy habitual en las realizaciones de partidos de fútbol y otros deportes que una tenga la asignación de llevar el peso del plano general que sigue el juego y la otra tenga la misión de proporcionar planos cortos de reacciones que se producen durante el transcurso del partido.

Existe otra ley que es la del salto proporcional en el encuadre, que dice que se puede producir un efecto indeseable cuando pasamos de un plano detalle a un gran plano general o de un plano abierto a uno cerrado de forma brusca. Al igual que los saltos de angulación, los cambios de tamaño de plano deberían estar justificados. Esto es lo que académicamente se mantiene como correcto. En la realidad y en la práctica puede parecer que actualmente ese concepto carezca de mucho sentido: la cultura visual de los espectadores admite saltos contrastados de plano, además de que en muchos formatos y estilos audiovisuales se ha convertido en una señal de identidad.

3.4.1.17.- El principio del doble triángulo

El principio del triángulo básico o doble triángulo, constituye un criterio funcional de emplazamiento de las cámaras a partir del cual se resuelven las diversas posibilidades del encuadre en una escena: plano subjetivo, escorzo, de referencia, perfil, plano de situación, contraplano, general, etc. (Barroso, 1996). El autor explica las diferentes posiciones en las que se puede colocar las cámaras para una realización básica.

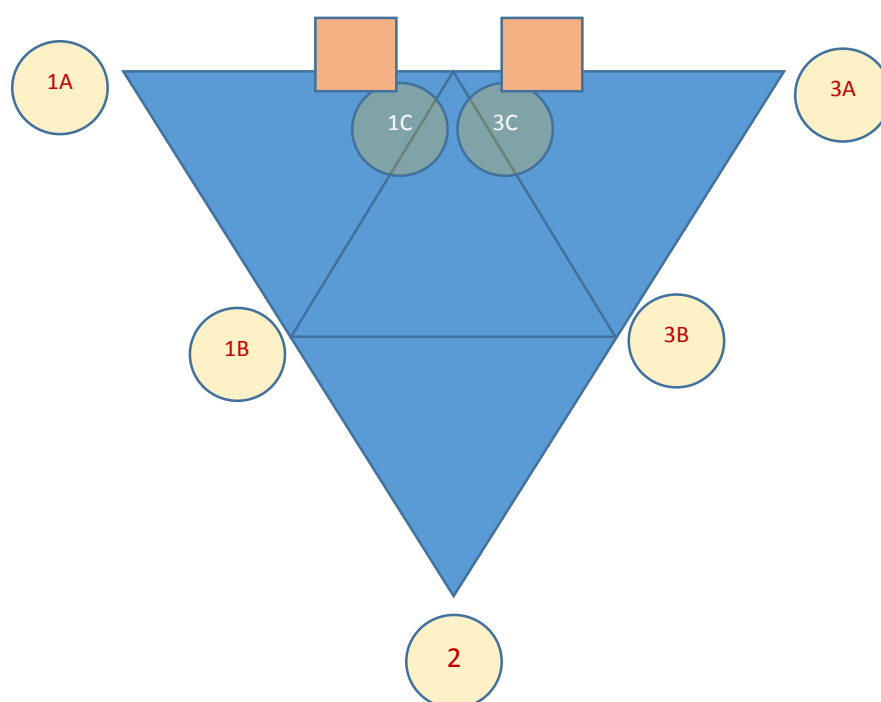
La posición 2 proporciona la toma general de la escena, un plano master, de socorrido recurso en diversos momentos del desarrollo de la acción y un aliado a la hora de intentar evitar transgresiones de las reglas de continuidad las posiciones más extremas.

1 A y 3 A, permiten disponer del juego del plano-contraplano. Proporcionan variedad visual a cualquier situación de diálogo en una amplia gama de tamaños de plano y con composiciones bastante favorables.

Las posiciones de cámara 1 B y 3 B proporcionan alternativamente tomas de perfil, escorzo pronunciado e incluso plano de situación en su posición más abierta, rompiendo la simetría que nos puede proporcionar la cámara central en posición 2.

Las posiciones más cercanas a los personajes, como 1 C y 3 C ofrecen puntos de vista subjetivos o contraplanos internos, y a la vez es una toma de carácter neutro para facilitar los cambios de sentido direccional, lo que hemos venido en llamar *salto de eje*.

Esta es una disposición básica que permite soluciones generales en situaciones comunes de varios personajes y diferentes tipos de planos. En la práctica, podemos afirmar que si bien las colocaciones de cámara son correctas, el realizador deberá estar especialmente atento a tener disponibles diferentes tipos de planos y encuadres para dar variedad y ritmo visual a su realización.



Para concluir esta sección donde hemos repasado los elementos básicos del lenguaje audiovisual, significamos que la componente sonora la vamos a desarrollar posteriormente junto con las características del sonido en los textos audiovisuales.

3.5.- Los géneros audiovisuales. El musical

En este apartado vamos a abordar los géneros audiovisuales desde una perspectiva genérica, para después concretar aspectos reconocibles e identificativos del género musical. Esta sección continúa la progresión que hemos iniciado en este capítulo dónde comenzamos con las funciones y el concepto de realización, posteriormente hemos seguido la evolución técnica de la televisión y la cinematografía, para continuar con los estilos y formas de realización y montaje más habituales. A continuación, hemos sentado las bases de los elementos básicos del lenguaje audiovisual y nos encontramos en el apartado que va a hacer referencia al concepto de género audiovisual.

En la tónica que llevamos en este capítulo seremos prácticos en la concepción y exposición de los apartados que contiene esta sección y veremos las diferencias en algún caso semánticas, en otro caso más de tipo conceptual, que se pueden establecer entre género y formato. Empezando a mencionar algunas características formales propias del formato, o género, que nos ocupa que es el vídeo musical.

Abordaremos y cuestionaremos si es preciso la vigencia de los géneros audiovisuales en la actualidad, incluso en el ámbito televisivo donde la hibridación o mezcla de géneros es habitual en nuevos programas que surgen a diario, para posteriormente nos centraremos en el género musical.

Ya hemos hecho un recorrido histórico del videoclip y su paso por televisión sus primeras apariciones y lo hemos definido como un formato esencialmente televisivo en sus orígenes, pero también queremos hacer referencia aunque sea breve a los antecedentes cinematográficos, hablamos del género musical en cine del cual hoy día el videoclip se puede considerar heredero.

3.5.1.- Concepto de género audiovisual

El concepto se puede exponer desde diferentes puntos de vista. Podemos abordarlo desde el enfoque comercial, programático, temático, etc. para al final tener una perspectiva de conjunto que integre todas las características.

Tampoco pretendemos realizar en este apartado un desglose del concepto de género tratado por diferentes autores, solamente significar que Barroso (1996) afirma que el género y por extensión el formato, al igual que literatura y en cine, se conforma a partir de unos principios básicos que facilitan una rápida comprensión y accesibilidad entre productor como autor, y los espectadores como destinatarios. También establece que en televisión se ha planteado la productividad del concepto de segmento franja horaria en la programación, frente al concepto de género, argumentando que el espectador rara vez es espectador de un solo programa, sino que es espectador de un periodo de tiempo y en ese lapso se comparte diferentes discursos audiovisuales. En el caso del videoclip y su carácter fragmentado tiene bastante sentido esta apreciación, al igual que veíamos la función programática que tiene el vídeo musical dentro de la programación generalista, función que ya ha quedado obsoleta hace algunos años.

El género como etiqueta

En un primer momento podríamos afirmar que el género sirve para etiquetar los contenidos audiovisuales, caracteriza los temas y componentes narrativos que relacionan dicha película con otras encuadrables en un mismo conjunto. La intención es la de categorizar temáticas, codificadas a lo largo de los años e inteligibles por parte de los espectadores. Esta forma estandarizada de narrar recoge muchas de esas categorías de la literatura y de las artes escénicas, empleando artificios para simplificar la comprensión del relato (Consultado en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/> el 2-JUL-2015).

Tanto en la literatura como en los diversos medios audiovisuales, se puede decir que es un medio para organizar y categorizar los temas narrativos elegidos

por el autor. No es una etiqueta temática exclusivamente, sino que cada uno posee unas características formales que el espectador identifica y en muchos casos exige. Por lo tanto, cuando hablamos de géneros en los medios audiovisuales, nos estamos refiriendo a categorías temáticas, sometidas a una codificación que respetan los responsables de la película y que es conocida por sus espectadores.

También sirve como etiqueta representativa, el término *tipología televisual*, que define José Ángel Cortés (1999:149), como aquella clasificación que podemos llevar a cabo con los diversos modelos de programas que se pueden dar dentro de una programación. Añade que la tipología ya no es una relación de programas-tipo diferentes, sino que la tipología actualmente es mezcla.

De acuerdo con lo planteado por Barroso, Cortés afirma que en el ámbito de la televisión, los programas en la neotelevisión se producen pensando ya en la franja horaria de emisión, o al menos así debe ser, uniendo género y concepto de franja horaria. De hecho, el autor renuncia a dar cumplida cuenta de todos los géneros y subgéneros que componen hoy la tipología televisual, por salirse de la línea del trabajo que está llevando a cabo, enfocada al tema de la programación audiovisual.

El género como evolución

Se ha planteado la analogía entre género y etiqueta temática, un clasificación de los contenidos, pero ésta no es una taxonomía invariable, y queda condicionada a muchos factores externos que la modifican continuamente. Un ejemplo citado en esta web lo tenemos en el género que llamamos *melodrama romántico*, que ofrece muy distintas posibilidades si lo analizamos en los años treinta o en los años ochenta, pues el romanticismo y las relaciones de pareja han variado substancialmente en el trecho histórico que separa ambos periodos.

El género para el espectador

Los géneros permiten al espectador identificarse con ese relato y disfrutarlo en un grado aún más intenso, pues conoce las reglas que modulan

todo aquello que se le cuenta desde la pantalla. Así, el aficionado a las *películas del Oeste* conoce las figuras esenciales de este género –el pistolero solitario, el cuatrero, la propietaria de la cantina, etc.-, y se siente satisfecho con su reconocimiento, pues ya adivina los rasgos fundamentales de cada estereotipo. Diversos especialistas han analizado esa fruición del público al situarse frente a un producto que le es familiar. En suma, un producto cuyo género conoce sobradamente.

El género para la producción

Ya que se trata de una convención inteligible para los espectadores, los creadores cinematográficos (guionistas, productores y realizadores) asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato. Sigue siendo una clasificación reduccionista que indudablemente funcionó en la etapa del cine clásico de Hollywood, cuyo fin es catalogar los temas y la ambientación que prevalecen en una película. Pero la realidad es contradictoria y se aleja de esa simplificación, pues resulta muy infrecuente que un guión cinematográfico muestre una sola aspiración temática: Se dan casos en los que un musical convive en una ambientación de relato histórico. De hecho, en el caso del vídeo musical, podremos clasificarlos de varias formas como hemos visto, pero el formato está por encima de la temática a efectos de producción.

El género para la promoción del producto

El empleo de los géneros es fundamental para la distribución y promoción comercial de los productos audiovisuales. En el caso de la música, como ya hemos mencionado, es fundamental la inclusión de los subgéneros que identifican amplios segmentos de públicos. Se trata de fórmulas narrativas de eficacia comercial, la mercadotecnia que organiza el negocio industrial audiovisual sigue insistiendo en los géneros para atraer al público.

3.5.2.- Género y formato. El caso del videoclip

Género y formato son dos términos que pueden presentar cierta ambigüedad de uso, más si cabe si se utilizan profesional y académicamente de forma indistinta. Barroso (1996:194) establece la noción de formato, aplicada especialmente al medio televisivo, a modo de complemento del género frente a un despliegue de opciones tan amplio que induce a reservar el término género para asignar a los grandes grupos surgidos de clasificación por criterio temático o por destinatario, y el término formato para designar todas aquellas variaciones formales del género producto de la mixtura, la transposición, la multicodificación, propios de la actitud contemporánea. Pero también para incorporar en el caso de los medios audiovisuales las características propias del género y vinculadas al contenido, otras consecuencias exigencia del criterio constructivo, cómo es la programación, las leyes de mercado, etcétera, así como los nuevos soportes de producción que se incorporan al mercado audiovisual. Para el autor formato o, forma, es la consideración clasificatoria en razón de la manera en que está construido su contenido, y en televisión el concepto formato se entiende como una disposición más o menos fija de los componentes de un cierto discurso que pasan a convertirse en una constante de género de modo que se hace indisociable la consideración del contenido (género) y de la forma (formato).

Coincidimos con Selva (2014) en emplear en esta investigación la palabra formato en referencia al videoclip. En la línea practico-teórica que sigue esta tesis, el término formato es muy empleado en el ámbito de la publicidad, la radiodifusión y en las artes gráficas, con lo que la influencia sobre el vídeo musical es indudable.

Bestard (2011:153), como ejemplo, ni se plantea la disyuntiva género-formato cuando sentencia que *la industria audiovisual ha desarrollado multitud de formatos que en teoría cubren gran parte de las expectativas de los públicos. Esos formatos se diferencian los unos de los otros debido a muchos factores. Influyen especialmente el presupuesto de que se dispone y, también, el público a quien va dirigido. Pero esos dos factores también están relacionados entre sí. La industria se ha ido inventando a sí misma a través de los años, de cambios,*

de modas y, por supuesto, del avance tecnológico que ha posibilitado dichos cambios.

3.5.3.- Los géneros en la actualidad

Como ya hemos mencionado, los géneros audiovisuales son una referencia que los productores y creativos dan al espectador para que pueda hacer una composición sobre de qué va la película o de qué trata el programa. La vigencia actual de los géneros está sujeta al mercado y sus leyes económicas, dado que los altos costes que se dan en cine y televisión no permiten la independencia económica de los géneros actualmente.

Está en la mente de los programadores, productores y realizadores acertar con el género va a demandar la audiencia y qué puede suponer un éxito de audiencia o de crítica en el momento. No sólo se trata de intuir un género que pueda gustar a la audiencia si no de saber mezclar géneros y formatos consolidados con un resultado efectivo. Tengamos en cuenta que lo que hoy consideramos géneros y subgéneros establecidos fueron en su momento innovaciones y experimentos que se hicieron mezclando formatos teatrales radiofónicos literarios.

Actualmente en pocos casos podemos afirmar que productos audiovisuales se encuentran como géneros en estado puro, es habitual la indefinición y en muchas ocasiones tratar de clasificar algunos de estos formatos nos ha llevado a palabras extrañas como *infotainment*, *dramadoc*, *dramedia* , *infoshows*, etc., que si bien sirven para un programa concreto difícilmente podremos aplicarlo a un grupo de ellos.

Puede ser una actitud para un realizador a la hora de enfrentarse a cualquiera de estos géneros híbridos, tener en cuenta el sentido común, aunar forma y contenido, que el discurso audiovisual se corresponda con lo que queremos decir o contar. En definitiva, que teniendo en cuenta la hibridación de géneros, el sentido de nuestro producto final sea homogéneo dentro de la diversidad discursiva.

3.5.4.- El género musical

Una vez planteado el concepto de género y, deliberadamente sin entrar en establecer clasificaciones y subclasificaciones que podrían suscitar un debate constante según los diferentes autores, vamos a proceder a presentar las características básicas del género musical.

Para delimitarlo, en principio vamos a hacer una división entre el musical cinematográfico y el musical en televisión. En el primero nos centraremos en la evolución histórica de los musicales, citando por supuesto filmografía de referencia, y en el segundo, más cercano al formato de videoclip, definiremos las características del género musical en televisión, las diferentes formas en la que puede estar presente la música en la tipología televisiva actual y algunos géneros o formatos dentro de este mismo género musical.

Dejaremos para el siguiente apartado el proceso de producción y las técnicas de realización propias de los formatos musicales, y junto con la descripción de la ficha de análisis de la investigación daremos por concluido el cuerpo teórico de esta investigación, para pasar al análisis formal de los videos musicales que hemos descrito en la metodología.

Empezaremos con un breve repaso del musical en el cine. Algunos aspectos los hemos mencionado anteriormente cuando abordamos el videoclip en su ámbito musical y cinematográfico, y trataremos de centrar las principales tendencias desde la llegada del cine sonoro.

3.5.4.1.- El musical en el cine

Al referirnos al género musical, aludimos a todas aquellas producciones cinematográficas que incluyen canciones o temas bailables en una parte fundamental de su desarrollo dramático. En su totalidad, las variantes del cine musical tienen unos orígenes teatrales, como sucede con las operetas alemanas, los musicales de Broadway, las zarzuelas, las óperas e incluso los conciertos de *rock*, cuya adaptación al cine ha contribuido a popularizar entre el público todas esas fórmulas escenográficas.

Por otro lado, en la gran pantalla se han consolidado espectáculos de carácter localista, como el *cinéma musette* que en Francia desarrolló Maurice Chevalier; el musical rioplatense, centrado en figuras como Carlos Gardel y Libertad Lamarque; y la comedia ranchera mexicana, iniciada por el largometraje *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes. (Consultado en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine> en 3-JUL-2015)

El cine musical fue uno de los grandes lanzamientos de la industria hollywoodense cuando surgió el cine sonoro. De hecho, en 1928, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood concedió un galardón especial a la compañía Warner Bros por su película *El cantor de jazz* (The Jazz Singer, 1927), de Alan Crosland.

A este filme siguieron algunas películas al estilo de *La melodía de Broadway* (The Broadway Melody, 1929), de Harry Beaumont, *¡Música maestro!* (On With the Show, 1929), de Alan Crosland; y *El desfile del amor* (The Love Parade, 1929), de Ernst Lubitsch.

A partir de su definitiva tipificación en el seno de la industria, el musical se convirtió en sinónimo de elegancia y fastuosidad escénica. Ejemplos de esa tendencia son:

- *La viuda alegre* (The Merry Widow, 1934), de Ernst Lubitsch,
- *La alegre divorciada* (The Gay Divorcee, 1934)
- *Sombrero de copa* (Top Hat, 1935), ambas de Mark Sandrich.

Con el paso del tiempo, el público llenó las salas de cine para asistir a la proyección de títulos como:

- *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939), de Victor Fleming,
- *Cita en San Luis* (Meet Me in Saint Louis, 1944), de Vincente Minnelli,
- *El desfile de Pascua* (Easter Parade, 1948), de Charles Walters,
- *Un día en Nueva York* (On the Town, 1949), de Stanley Donen.

Las distintas compañías, atentas a esa demanda popular, crearon equipos dedicados exclusivamente a la elaboración de musicales. Así, aparte de contar con estrellas como Gene Kelly, Rita Hayworth, Judy Garland y Betty Grable, la industria dio a conocer a creadores dedicados al diseño de este tipo de producciones. Por ejemplo, la unidad que Arthur Freed dirigió en la Metro Goldwyn Mayer, diseñó películas como:

Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain, 1952), de Gene Kelly y Stanley Donen, cuyo reparto encabezaron Kelly, Donald O'Connor, Debbie Reynolds y Cyd Charisse;

Un americano en París (An American in Paris, 1951),

Melodías de Broadway 1955 (The Bad Wagon, 1953),

Gigi (1958)

Brigadoon (1954), todas ellas dirigidas por Vincente Minnelli.

Al mismo periodo de esplendor corresponden largometrajes como *Siete novias para siete hermanos* (Seven Brides for Seven Brothers, 1954) de Stanley Donen, *Alta sociedad* (High Society, 1956), de Charles Walters, y *El rey y yo* (The King and I, 1956), de Walter Lang.

Durante la década de los sesenta, se alternaron producciones influidas por estilos como el *pop* y el *rock*, en la línea mostrada por:

- *¡Qué noche la de aquel día!* (A Hard Day's Night, 1964), de Richard Lester,
- *West Side Story* (1961), de Robert Wise y Jerome Robbins,
- *My fair lady* (1964), de George Cukor,
- *Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music, 1965), de Robert Wise,
- *Mary Poppins* (1964), de Robert Stevenson.

Ya en los años setenta, prosiguieron las adaptaciones de obras ya estrenadas en Broadway o en los teatros londinenses, como

- *Cabaret* (1972), de Bob Fosse,

- *El violinista en el tejado* (The Fiddler on the Roof, 1971), de Norman Jewison;
- *El hombre de La Mancha* (Man of La Mancha, 1972), de Arthur Hiller.

Planteadas como parodia en cierto modo experimental, *El fantasma del Paraíso* (Phantom of the Paradise, 1974), de Brian de Palma, y *The rocky horror picture show* (1975), de Jim Sharman, atrajeron a un público juvenil, que luego mostró su fascinación con producciones de gran impacto en la industria discográfica, como *Fiebre del sábado noche* (Saturday Night Fever, 1977), de John Badham, y *Grease* (1978), de Randal Kleiser. (Consultado en <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine>)

García Gómez (2009:118) incluye la película *Flashdance*, Adrián Lyne (1983) como auténtico fenómeno musical de la época, cuya calidad se salva por las bandas sonoras y como innegable interés como estudio sociológico. Para el autor habrá que esperar a comienzos del nuevo siglo para la aparición de un musical realmente creativo y renovador, que sintomáticamente basa sus principales conquistas en el uso de la estética del videoclip: se trata de *Moulin Rouge*.

Señalar que en 1982 nos encontramos con una curiosa película musical que justo en los inicios del boom del videoclip cómo se plantea como el clip largometraje de un LP. Se trata de la película de Alan Parker, *El Muro*, que desarrolló el álbum conceptual de Pink Floyd, incluyendo escenas muy diversas y hasta secuencias con dibujos animados. Es una película con apenas diálogo que no puede ser incluido en el género ópera-rock, y es que en la película, la música se superpone a las imágenes o dicho de otra forma, que las imágenes ilustran una música. La existencia de esta película plantea la cuestión de la unión entre géneros musicales, vídeos musicales y televisivos.

3.5.4.2.- El musical en televisión

El género musical en televisión lo define Barroso (1996:475) como aquellos espacios en los que la música, cualquiera que sea su estilo o modo de presentación, es el objeto y fin, el contenido principal acaparando la totalidad de

su desarrollo. Aquí se incluyen conciertos de todo tipo: clásica, de cámara, videoclips, concursos, talent shows musicales, divulgativos y documentales sobre el mundo de la música. Castillo (2009) casi coincide textualmente con esta descripción.

Aunque el autor no los considera como género, existen otras presencias de la música en los programas televisivos que tienen un importante valor expresivo al servicio de la realización: cabeceras, secuencias de títulos, enlaces, etc. se plantea esta presencia musical televisiva de tres formas principales:

1.- La presencia como acompañamiento de discursos de todo tipo, cabeceras, programas, secuencias, etc. La música de acompañamiento incidental o de fondo se añade a la acción para acentuar la atmósfera dramática, se escucha pero no se tiene constancia de su procedencia, es más podríamos decir que es irrelevante su fuente. Es una convención que el espectador admite de forma habitual. Puede utilizarse música denominada de librería o archivo para este fin.

2.- La visualización de composiciones musicales autónomas y no autónomas, donde encontraríamos la presencia del vídeo musical. . La música puede ser visualizada o diegética, se produce en el escenario como parte de la representación o ejecución de un intérprete o como resultado de la reproducción de una grabación. Los espectadores identifican la procedencia del sonido, y en televisión es habitual en muchos programas utilizar una técnica de playback para este tipo de representaciones, aunque cualquier tipo de fallo técnico en la realización en directo con esta técnica resulta bastante evidente.

3.- La música cualquiera que sea su género dramatizada o representada donde entrarían conciertos, óperas, zarzuela, pop, etc. es lo que se denomina música dramatizada o representación musical. Se define como aquella que implica la actuación de personajes, y que además acapara el objeto del espacio el programa, es lo que comúnmente denominamos programas musicales: conciertos, recitales, ballet opera, etc.

Algunos autores incluyen este género musical dentro de un amplio concepto que es el de *variedades*, más enfocado al concepto de *show televisivo* que a la presencia obligatoria de música en la escena.

Además, la televisión admite otra clasificación de los programas musicales según géneros musicales, lo que formaría subgéneros televisivos dentro del propio musical y según su forma de producción. Con respecto a los subgéneros musicales, podemos encontrar conciertos, óperas, zarzuelas, música clásica, ballet, danza, música pop (con todas sus variantes) vídeos musicales e incluso jazz, qué es la clasificación que propone el autor. Interpretar el género musical videoclip como un subgénero aparte, puede ser bastante discutible, ya que no representa un género musical concreto sino que puede tener subdivisiones como ya hemos visto en apartados anteriores.

Si clasificamos los programas musicales en función de su forma de producción encontraremos las siguientes variantes:

1. Retransmisión de actuaciones en directo,
2. Grabación de conciertos o actuaciones para su difusión diferida,
3. Programación de videoclips
4. Hits parade o listas de éxitos
5. Concursos
6. Juegos
7. Información musical, noticias entrevistas
8. Magazine, como formato revista que puede incluir uno o varios de los géneros y formas anteriormente descritos.

El musical en televisión, se puede decir que está sujeto a los vaivenes y modas de la programación al igual que los demás géneros. Del auge de las actuaciones en directo de las grandes figuras del panorama musical mundial durante los 80 y 90 se pasó a unos años de reinención del género en las cadenas generalistas, donde el formato estrella ha sido el *talent show* musical, con un curioso cambio a nuestro parecer:

Inicialmente estos programas los podríamos llamar **evolutivos**, donde gente desconocida con afición a la música o determinadas cualidades para la

interpretación, se prestaba a una especie de reality de formación donde lo que se juzga es el progreso y el resultado del aprendizaje. *Operación Triunfo* sería un ejemplo de este caso.

Y se ha cambiado a lo que denominamos programas **demostrativos**. En ellos profesionales de la música, con una trayectoria formativa dilatada, buscan en estos programas una plataforma de lanzamiento discográfico y reconocimiento profesional. Los concursantes de estos programas poseen un alto nivel musical y se deja de lado la faceta formativa, que no va más allá de unos consejos por parte de un jurado. El programa de Mediaset, *La Voz*, representaría esta tendencia.

Un formato particular, que participa un poco de los dos tipos anteriores pero con una clara vocación de humor y entretenimiento, es el caso de *Tu Cara Me Suena*. En él hay lugar para la formación, una parte para la demostración (profesionales de la canción que imitan a otros artistas) y todo con una puesta escena y un trabajo artístico que ha supuesto el éxito de audiencias en nuestro país y la exportación del formato a otros muchas televisiones europeas y americanas.

3.6.- Técnicas de realización musical

Este es el último apartado del capítulo del cuerpo teórico de la investigación y lo dedicamos a la realización musical, donde trataremos principalmente algunas de las principales técnicas para la realización de productos audiovisuales de componente musical, entre los que se encuentra por supuesto el videoclip.

Antes abordaremos de una forma especial los componentes sonoros del lenguaje audiovisual, que de forma intencional no expusimos en los elementos del lenguaje audiovisual para tratarlos de forma monográfica en este punto: voz, música, efectos y silencio serán los protagonistas de este apartado.

Sin entrar en detalles, dada su complejidad y que no es objeto de esta investigación, explicaremos de forma breve las características musicales básicas que nos van ayudar a comprender la estructura musical de la canción y ponerla al servicio de la realización audiovisual.

En las técnicas de realización estableceremos fases en la producción y planificación de la realización musical, tendremos en cuenta parámetros como el minutaje y los elementos afines propios de la realización de espacios musicales. Abordaremos algunos casos prácticos de realización ciertamente compleja como un concierto de música clásica y también algunas recomendaciones para realizar canciones pop-rock, que es el espacio musical que nos ocupa.

Para terminar este apartado y dar por finalizado el cuerpo teórico, veremos un caso curioso que las técnicas de realización actuales y la tecnología permiten, y es lo que hemos venido en llamar Live On Air Music Clip, cuando la realización en directo deja de ser preformativa para convertirse en narrativa.

3.6.1.- Componentes sonoros del lenguaje audiovisual

La aparición del medio sonoro supone el mayor salto expresivo en el lenguaje fílmico desde su consolidación. Aparte de su importancia técnica, como

ya lo tuvieron el color o los formatos panorámicos, el sonido cambió la forma de hacer cine. La banda sonora formada por los elementos básicos, voz, música, efectos, y silencio hoy día se concibe en la mayoría de los formatos audiovisuales como estructuras complementarias a la imagen. Si apuramos encontramos tendencias teóricas para equilibrar la importancia de imagen y sonido en el discurso y visual, pero en el caso que nos ocupa, el videoclip musical, la música la voz y los efectos tienen importancia capital.

Es por eso por lo que justificamos la presencia aislada de estos elementos del lenguaje expresivo y visual en un apartado individual para tratarlos de forma exclusiva. Es lo que Burch (1970:96) viene a llamar el *uso estructural del sonido*. No entraremos en valoraciones de qué es más importante si imagen o sonido y trataremos siempre de hablar de complementariedad entre los elementos icónicos y los sonoros.

En la planificación ordinaria, el sonido nunca debe ser sustitutorio de la imagen sino que debe acompañar la integrarla. A menudo se abusa de la composición de la componente sonora cuando se recurre a la palabra para decir lo que no se llega a comunicar con la imagen. En estos casos la obra audiovisual podría quedar reducida a literatura, anulando su valor cinematográfico. (Martínez Abadía y Fernández Díez, 2004:193)

El caso particular del videoclip no entra en contradicción con esta afirmación muy común y extendida en centros formativos donde se enseña guión y realización audiovisual, donde un sonido nunca debe sustituir a una imagen que lo represente.

En el vídeo musical se produce un caso particular de la realización, donde en muchos de los casos por lo decir la mayoría, se invierten los términos y es la imagen quién ilustra a la música. La indiscutible influencia del sonido en el discurso de visual la referencian los autores cuando, a modo de inventario, citan las novedades en la aportación del sonido a lenguaje audiovisual:

- Facilitar la narración, dinamizando el discurso ya que se eliminan los intertítulos.

- Economía de planos, ya que se podría utilizar el sonido off sin necesidad de encuadrar la fuente.
- El sonido hace que la importancia narrativa pase del plano a la escena, que se vuelve la unidad básica del relato.
- Se incluye la figura de un narrador oral en primera o tercera persona.
- El silencio adquiere un valor dramático que no poseía cuando el cine tenía carácter mudo.

El mismo caso sucede con ruidos y efectos que adquieren importancia, no sólo como elementos miméticos del entorno, sino cómo factores importantes dramáticos y expresivos.

La voz humana

La palabra es para muchos autores el principal recurso sonoro. Desde que se incorpora al lenguaje cinematográfico en 1927, la voz humana cambiará la forma de contar historias. Castillo (2009:401) distingue dos campos operativos de la voz humana, el canto y la locución. La voz de un cantante tiene una tesitura que oscila entre los 80 y los 1000 Hz, aunque la mayor parte de su energía se sitúa entre los 200 y 700 Hz, distingue entre voces de bajo, tenor, contralto y soprano.

La tesitura de un locutor de un actor tiene un espectro un poco más limitado y se sitúa entre los 100 y 500 Hz. En la locución hay que valorar factores importantes como es la inteligibilidad, ya que un locutor tiene que tener intencionalidad de que entiendan sus palabras. El autor destaca diversos factores que afectan a que esto suceda: prominencia de las consonantes, características espectrales de la voz, ritmo, articulación y vocalización puesto que cualquier interferencia o ruido que aparezca en una grabación puede afectar gravemente a la inteligibilidad debido a un efecto de enmascaramiento.

También es importante asignar roles adecuados a cada cualidad tonal de la voz se tiene por más temible una voz grave.

La palabra es un elemento privilegiado de la imagen audiovisual por su gran poder significativo. En general se considera que en el discurso de Visual bien construido no deberá primar ningún elemento por encima de otro si no concurrir ahora un juego de interrelaciones en la significación del filme o programa (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2004:201).

Los autores distinguen en el uso de la voz en cualquier texto audiovisual como comentario o diálogo. Como comentario, entendiéndose éste como voz en *off*, explica que es un complemento eficaz del relato visual aunque siempre tiene que ser este último quien desarrolla la historia. El comentario puede venir de un narrador impersonal o de un narrador más literario y los atributos principales y funciones que desempeña en el relato de visual pueden ser las siguientes: Proporcionar datos que ayuden a la comprensión, introducir una temática, guiar la atención del público a aquello que interese, o como medio de transición entre elementos temáticos del relato.

Otra forma vocal presente en los textos audiovisuales son los diálogos, acción y diálogo forman la estructura básica de guión, y según los expertos son elementos difíciles de situar en el relato, incluso muchos guionistas optan por dejar para el final la elaboración del diálogo. Hay especialidades de guión centradas exclusivamente en este elemento. Se diferencia, además, entre diálogos de comportamiento, aquellos que de forma directa expresan los personajes en una determinada situación, y diálogos de escena, donde se informa sobre los pensamientos, los sentimientos e intenciones de los protagonistas. Es un diálogo típicamente teatral.

Se pueden tratar otros elementos relativos a la voz humana, como por ejemplo el doblaje o las formas interpretativas del mismo, pero éste es un apartado básico en el que queremos dar importancia a la voz humana, y siempre que encontremos la palabra en la estructura de la banda sonora de un relato y visual, se debe priorizar sobre cualquier otro elemento sonoro: el espectador nunca podrá tener la sensación de no haber escuchado algo de boca de un protagonista, si lo ha dicho es porque lo considera importante.

La música

Este elemento supone un gran aliado del discurso de visual, ayuda identificar tramas, crear climas adecuados, hace la función de cemento capaz de unir diferentes elementos discursivos, y en géneros como el documental, una buena mezcla con la locución del narrador supone una apuesta segura de éxito.

Diversos autores como Castillo o Barroso, coinciden en que una primera clasificación de la música en el texto de audiovisual, la diferenciación musical está entre diegética y no diegética. La música objetiva o diegética, es aquella que adquiere el protagonismo esencial de la historia o de la acción como oímos lo que se ve y la fuente de la música no sólo está presente en el encuadre sino que desarrolla una función dramática. No sólo realiza función dramática, sino también de contrapunto, para romper la tensión o desplazar la atención del espectador.

La música subjetiva como la denomina Castillo (2009) es la que crea un ambiente emocional en el espectador, apoyando el desarrollo de la acción y potenciando la intención de la narración. Además añade otro tipo musical que es la música descriptiva, que nos hace evocar una situación real concreta o una época. Tanto la subjetiva como la descriptiva la podemos englobar en la categoría de música no diegética, ya que es la que no surge motivada dentro de la acción, se inserta en la banda sonora para conseguir determinados efectos estéticos dramáticos o funcionales. Un caso particular sería el del leitmotiv, que avanza o incluso adelanta acontecimientos en el relato. Algunas de las funciones que le podemos atribuir a la música no diegética es la función de refuerzo, donde un elemento a modo de paráfrasis, relaciona sonido con imagen visual. Esta música no diegética encabalga diferentes planos, secuencias, o incluso ayuda para desplazar temporalmente el relato. Es el concepto que Beltrán Moner (2006:11) denomina *ambientación musical*.

En este apartado debemos contar también con el poder anímico y evocador de la música, donde el impacto emocional que ésta produce de por sí se ve reforzado o contrariado por la imagen que vemos. Ese poder anímico de la música es absolutamente subjetivo y personal en cada espectador, pero

convencionalmente las tesituras agudas producen sensaciones más luminosas y estados de ánimos agradables. En el sentido opuesto, las composiciones graves nos comunican la sensación de oscuridad, temor, desaliento o sospecha. Los ritmos altos nos excitan y los ritmos lentos dan sensación de calma y reposo.

Por último y para acabar este apartado musical, destacar la capacidad imitativa de la música, que muchas ocasiones es una característica aprovechable por el discurso audiovisual.

Los efectos sonoros

Los efectos sonoros son esenciales en cualquier texto audiovisual para proporcionar las sensaciones de realismo y ambientación. Normalmente suponen pequeños detalles que aportan información de la escena, pero que sobre todo sitúan al espectador en el ambiente que queremos, en otras palabras, le dan el carácter verosímil que no tiene por qué ser realista al texto.

Suele ser un elemento que, en muchas ocasiones, no se le da la importancia que realmente posee, ya que se priorizan los elementos sonoros anteriormente descritos como la voz humana o la música, pero a nuestro entender los sonidos, efectos sonoros, ruidos y efectos ambientales proporcionan un salto de calidad en cualquier producción audiovisual.

Probablemente su existencia no sea destacable por el espectador, pero si su ausencia si se puede hacer notar mucho en el transcurso de la historia. Un error frecuente que podemos encontrar en los estudiantes que comienzan a realizar sus primeras experiencias en la realización y edición audiovisual está el registro de los efectos sonoros, donde tratan de registrar el ambiente lo más real posible. Esto que puede ser una intención loable, se convierte en un error técnico, ya que nosotros en nuestra vida cotidiana ejecutamos de forma inconsciente la discriminación de todos aquellos sonidos que ni siquiera procesamos cerebralmente. La remasterización de cualquier banda sonora debe tenerlo en cuenta y no abrumar despertador con sonidos que no tienen relevancia.

Los ruidos y efectos sonoros poseen una herencia radiofónica importante, ya que en las telenovelas y dramatizaciones radiofónicas se utilizaban multitud de elementos para simular los sonidos que generaba el relato. En cine, se suele citar la película de King Vidor, *Aleluya*, de 1929, como aquella que incluye elementos sonoros usados de forma dramática y no solamente como un complemento a la imagen.

Castillo (2009) establece unas categorías defectos basados en su origen y su función, y según su origen pueden ser:

- Efectos originales, son aquellos obtenidos en el propio rodaje que proceden por lo general del sonido directo y en sincronía con las tomas realizadas. Es labor de la producción establecer qué sonidos directos se van incorporar a la banda sonora. Su registro puede tener cierta dificultad ya que no siempre tenemos las condiciones ideales para proceder al mismo, y es muy habitual que estos sonidos requirieran de posproducción.
- Efectos de sala, son aquellos que en la denominación inglesa se denominan *Foley*, reemplazan a los sonidos de ambiente y se doblan en salas de sonido, los más comunes suelen ser pasos, correr de caballos, ruidos domésticos, puertas, etc.
- Efectos de biblioteca, son recursos muy utilizados también en las producciones audiovisuales y cuentan con diferentes formas de organización para acceder a bibliotecas de sonidos pregrabados.
- Efectos electrónicos o sintéticos, son elementos creados especialmente para reproducir diferentes sonidos, o aquellos que se generan de forma no figurativa, es decir, sin referente en el mundo real.

Según su función los efectos se pueden clasificar en sonidos objetivos, aquellos que se producen como consecuencia de la aparición de un objeto que emite el sonido, el objeto suena como tiene que sonar. Sonidos subjetivos son los que apoyan una situación anímica o emocional de la trama los personajes y el objeto productor del sonido puede o no aparecer en la imagen. Sonidos

descriptivos son aquellos que no representan a ningún objeto que aparece en la imagen, sino que son sonidos abstractos que se pueden denominar sonidos metafóricos. En definitiva, los sonidos, efectos sonoros y ruidos proporcionan el decorado sonoro del relato.

El silencio

El silencio es un recurso expresivo muy potente para el discurso audiovisual y forma parte de la banda sonora de la película aún de forma inapreciable para el espectador. Una forma de silencio son las pausas entre diálogos o entre ruidos y músicas, pero lo que destaca del silencio es cuando se utiliza de forma expresiva, introducido de forma coherente como un elemento narrativo y temático.

Es importante realizar un uso del silencio técnicamente correcto, ya que al igual que en radio, un silencio demasiado largo o demasiado corto en el lugar inapropiado puede llegar a sugerir un fallo técnico más que una expresión dramática.

En ese sentido un silencio prolongado en el tiempo puede transmitir muchas ideas, desde la máxima tensión, inquietud o suspense, pero también puede transmitir paz, relajación o tranquilidad dependiendo del contexto narrativo donde lo situemos.

Acostumbrados como estamos desde el punto de vista del espectador, a los elementos sonoros, en muchas ocasiones, para un realizador el silencio es mucho más expresivo que la palabra y más eficaz que un soporte musical.

3.6.2.- Características musicales básicas

En este apartado pretendemos hacer una descripción conceptual de aquellos elementos que caracterizan a la música y que pueden ser muy útiles para un realizador conocerlos, ya que puede ayudarle a ejecutar técnicas de realización o edición.

Es evidente que la complejidad del tema supera lo que aquí podemos tratar, pero somos conscientes qué vamos a ver elementos de forma muy básica, que al realizador no experto en música puede llegar a servirle en la práctica.

El ritmo, supone la ordenación de los sonidos y las pausas en el tiempo. Hablamos de la frecuencia que en la naturaleza la encontramos de forma habitual. El ritmo supone momentos de relajación y tensión, encontrando en su primera forma básica el ritmo binario, después el ternario y el cuaternario, formado por dos binarios, y más allá encontramos el polirrítmico.

El compás, permite la medición del ritmo y su estructura. Puede ser simple, cuando se divide cada tiempo en dos mitades, o compuesto, cada tiempo se puede dividir en tercios.

La melodía se asocia al sentimiento, y es el elemento comunicador que surge de la inspiración del artista, como indica Castillo (2009:488).

La escala se trata de la estructura o disposición de las notas en que está incluida la melodía. Un tipo de escala se llama diatónica de modo mayor y es la que todos conocemos: do re mi fa sol la sí.

La armonía trata de usar varios sonidos a la vez, la producción simultánea de sonidos genera los denominados acordes, por lo tanto la armonía estudia los acordes y sus relaciones. Hemos de tener en cuenta que un acorde siempre está formado por tres o más sonidos diferentes.

El timbre es una cualidad que nos permite distinguir sonidos de igual frecuencia pero de distinto matiz sonoro. Un ejemplo que se suele poner es distinguir los instrumentos musicales diferentes que generan una misma nota, se puede decir que equivale a distinguir los tipos de colores.

3.6.3.- Técnicas de realización para musicales

Cada vez que un realizador se enfrenta a la ejecución ya sea en directo o grabado de un producto audiovisual afronta un reto importante. En el caso de aquellos programas o productos autónomos, como los videoclips, en los que

interviene la música el reto a nuestro entender es aún mayor. Existen determinados programas que por mecánica, rutina o dinámica interna, que con la experiencia puedes coger un ritmo y aprender su técnica básica de realización. Pero el caso de la música cada una de las realizaciones supone un desafío diferente: coreografías, puestas en escena, ritmos, cantantes, etc. y creemos que es uno de los productos más atractivos para poder ejecutar realizaciones dinámicas creativas y propuestas diferentes que en otros programas no tendrán cabida.

Para la creación de un capítulo relativo a las técnicas de realización en productos en programas musicales veremos algunas indicaciones relativas a la bibliografía básica, sobre todo en Castillo (2009), Barroso (1996), Millerson (2008) o Bestard (2011), pero también tendremos en cuenta la nuestra experiencia como realizadores y profesionales del medio que podemos aportar consejos y recomendaciones genéricas a la hora de afrontar este tipo de realizaciones.

Abordaremos los pasos que tiene que seguir alguien que pretende realizar este tipo de espacios, desde la preparación y planificación hasta la ejecución y posibles elementos periféricos, incluso algunas recomendaciones de edición programación posteriores. Ya hemos visto que es un género amplio con multitud de variantes y subgéneros y algunos condicionantes, cómo es la técnica musical, que el realizador debe tener en cuenta. Todo eso dificulta bastante la edición y realización, pero a su vez supone un estímulo importante para afrontar nuevos retos audiovisuales.

Dentro de esa diversidad en un subapartado de este capítulo trataremos ejemplificar casos prácticos relativos a la realización de un concierto de música clásica y la ejecución de una actuación de música moderna o música pop. En un principio puede parecer a ojos de un neófito en la materia, que la realización de una actualización de una actuación en televisión por parte de un grupo o artista, poco tiene que ver con la realización de un videoclip: producto autónomo cerrado y que pasa por diferentes fases de postproducción. Puede que después del segundo epígrafe de éste apartado, esa concepción cambie un poco. Proporcionaremos argumentos en los que la realización en directo y sobre todo los estilos narrativos que puede presentar un videoclip no están tan lejos. Hemos

denominado *Live On Air Music Clip* (LOAMC) a algunas técnicas de realización que se están poniendo en práctica en la actualidad, para que la actuación en una gala o en un programa de televisión no difiera demasiado de un videoclip te cuenta una historia. Citaremos y analizaremos algún ejemplo de esta tendencia, además de los pros y contras que puede tener desde el punto de vista formal.

3.6.3.1.- La preproducción

Hemos citado en apartados anteriores que se pueden ejecutar realizaciones sin guión técnico, incluso usando alguna técnica de improvisación, pero en el caso de la realización musical es necesario un trabajo de preproducción importante por parte del equipo de realización.

En primer lugar será necesario conocer la música que conformará la actuación o diseñar un guión partiendo de esa música caso de que sea un videoclip. Recopilaremos partituras, letras, libretos e incluso movimientos de coreografía. Puede ser bastante útil para realizadores que comienzan en esta vertiente musical, visualizar algunas grabaciones que puedan existir, a fin de familiarizarse con ese tipo de música o género concreto. Actualmente, casi cualquier canción de un grupo musical o artista más o menos conocido se encuentra en algunas plataformas de distribución como YouTube o Vimeo. En resumen, es importante ver que se ha hecho antes en ese género y como lo han abordado otros realizadores.

Para el tema musical, en algunos casos como el de la música clásica, si el realizador lo ve conveniente, puede contar con la figura de un asesor que ayude a interpretar la partitura y colabore en la realización del guión de grabación.

El estilo de los diferentes realizadores puede variar en la planificación, algunos presentan una mayor flexibilidad a la hora de elaborar el guión y otros buscan, junto con los ensayos, tener la actuación perfectamente desglosada plano a plano. En este trabajo podemos tener una postura intermedia, por supuesto haber trabajado un guión, haber ensayado con los artistas, pero dejar cierto margen a una posible innovación o variación sobre el guión previsto.

Algo que sí consideramos imprescindible, y que incluimos en nuestra propuesta de ficha de análisis, es lo que se conoce como *minutaje de la canción*. Consiste en desglosar la estructura de la canción en sus diferentes partes para que el realizador pueda llegar a repetir alguna rutina de transiciones o insertos de planos, bastante frecuente en realizaciones en directo y en vídeos musicales en estribillos, estrofas finales, etc.

Una vez que conocemos la pieza sobre la que vamos a trabajar, el siguiente paso que da un realizador en esta fase inicial es una planificación de las cámaras, caso de trabajar con multicámara, o las posiciones de cámaras en la localización que hayamos previsto utilizar. Además es importante tener una distribución precisa de todos los intérpretes, los espacios disponibles y la colocación de elementos auxiliares o de registro como pueden ser micrófonos, practicables, grúas, etc. Barroso (1996) afirma que el tratamiento de realización audiovisual de estos productos no diferiría demasiado de cualquier otra representación, con la salvedad de que en este caso, en general, los intérpretes no se desplazarán por la escena, aunque en como en cualquier representación sus acciones responde a un guión determinado con partitura, que será la más rigurosa guía de desarrollo. La importancia de representación dramática y de la coreografía en el caso de que se trate de una música lírica hace imprescindible la presencia del libreto que se erige como el verdadero guión de la realización.

3.6.3.2.- La producción

Si la preparación o la preproducción difiere bastante de otros géneros, en la fase de producción cuando vamos a realizar un formato musical los elementos que debemos tener en cuenta son básicamente dos: Al igual que otras producciones hemos de tener en cuenta la modalidad de producción y los medios técnicos de los que disponemos.

Si la modalidad de producción tiene la posibilidad de directo, hemos de planificar la realización en modo multicámara, teniendo en cuenta pausas y segmentos de esperas. Si no va a ser en directo, y procederemos después del

registro a la postproducción, podemos tener la posibilidad de grabar fragmentos, lo que diferencia unas producciones de otras ya que esto supone un elevado coste. Si no es así y hemos de grabar continuo, hemos de adoptar algunas medidas importantes que nos faciliten la posterior edición del programa, como por ejemplo, registrar todas las cámaras emplazadas para realizar después la mezcla de forma sincrónica. También con respecto a los medios técnicos es importante disponer de almacenamiento suficiente para el registro de las señales de cámara y la colocación acertada sobre el plano de aquellas unidades de cámara que puedan cubrir la totalidad de la representación.

Si a pesar de todo contamos con medios escasos, deberemos limitarnos a técnicas más sencillas: Con al menos dos cámaras podremos utilizar la técnica del plano máster, donde con un encuadre en plano general podremos realizar después insertos de planos cortos y detalles que nos ha generado la otra cámara. Por supuesto, el sonido deberá sincronizarse y es muy probable que tengamos que registrarlo aparte o utilizar una canción de archivo.

En producciones con las que podemos contar con un equipo de producción avanzado, un ayudante de realización o un script podrá ir tomando nota desde aquellos fallos o errores a corregir después en la edición, propios y casi inevitables de una realización en directo y de forma continua. En localizaciones, para trabajar con multicámara, o disponemos de una pequeña mesa de mezclas que controle las señales de cámaras, o si tenemos presupuesto podemos trabajar con una unidad móvil, que además nos va a permitir el registro del sonido y la grabación de las señales de cámara.

Una técnica útil cuando vamos a trabajar a posteriori en una edición sincronizada con varias cámaras es la de grabar con otra, situada en el control de realización, el panel de monitores de las fuentes de imagen, que nos va a permitir después realizar un falso directo sincronizado de toda la realización.

Con respecto al estilo visual aquí confluyen el estilo del género musical y el estilo propio del realizador que ha de encontrar un nexo común para qué el formato funcione. Por lo general, cada género y subgénero musical demanda un estilo propio. Los estilos más líricos condicionarán mucho la relación sonido-imagen atendiendo a lo que se escucha y a qué o quién lo produce, como por

ejemplo los instrumentos musicales. Mientras que formatos más actuales como el rock y el pop demandan una realización más dinámica con una puesta en escena mucho más moderna, utilización de *video walls*, humo, suelos luminosos, efectos de escena, etc. De hecho, la puesta en escena de los formatos musicales en televisión, ha venido a convertirse en una de las grandes apuestas para acompañar y dar importancia a la canción, y se apoya técnicamente en elementos que facilitan el trabajo de cámara, las diferentes ópticas que podemos utilizar y la infografía que se pone al servicio de la realización y se integra en la misma.

3.6.3.3.- La postproducción

Dependiendo de la modalidad de la realización por la que hayamos optado, tendremos posibilidad de hacer ajustes y un trabajo más elaborado en la fase de postproducción. En el caso de una gala o actuación que hayamos realizado en falso directo o directo-grabado, los ajustes serán menores que si tenemos los brutos de las señales de cámara independientes y tenemos que hacer una realización sincronizada en esta fase.

En el primero de los casos, y si estamos satisfechos con el resultado de la realización continua, en realidad hemos de tocar pocas cosas: ajuste de los niveles de audio, niveles de imagen, si acaso rotulación o insertar algunos planos que cubran otros que puedan estar movidos, desenfocados o cualquier otro problema técnico.

Si optamos por trabajar la edición del producto a posteriori, como es el caso de la mayoría de los vídeos musicales, habrá elementos que tengamos que incluir en esta fase de post producción. Algunos de ellos, comunes a la mayoría de las realizaciones, pueden ser los siguientes:

Rotulación. Si es para la emisión en televisión, hemos de identificar al menos al intérprete y al tema en cuestión e incrustar esa información en el vídeo si no lo van a hacer en la emisión en directo. La información puede ser: intérprete, título, disco y año de publicación.

Con respecto a los subtítulos no siempre son necesarios, pero en determinados formatos puede llegar a ser imprescindible un trabajo de sincronización para subtítular la letra de la canción, pongamos por ejemplo una ópera cantada en alemán o italiano. En los vídeos musicales actuales existe una tendencia de rotular al principio de una forma dinámica al artista o artistas que van a aparecer, e incluso al estilo fílmico, citar al director o directora del vídeo musical.

En postproducción también hay que trabajar casi de forma obligatoria las transiciones o formas de paso que van más allá del corte directo, y que se dejan por su complejidad para esta fase última del producto. Si hemos de hacer encadenados o fundidos es mucho más preciso realizarlos en postproducción que en una mesa de mezclas de directo.

También podremos tratar en este apartado los efectos de vídeo. Si el formato necesita algún efecto concreto en su totalidad o en parte del mismo hemos de realizarlo en esta fase. Quisiéramos puntualizar que aunque el realizador cuenta con un equipo especializado en la edición y postproducción de imagen, no deja de ser el responsable último del producto finalizado, con lo cual, aunque no realice todas estas tareas que estamos enumerando de forma directa o personal, sí tiene la obligación de supervisar el resultado y dar las indicaciones pertinentes para que se mantenga el estilo visual planificado.

En casi todas las operaciones de vídeo hay que realizar de forma más o menos profunda un ajuste de los niveles de imagen o lo que en cine se conoce como etalonaje. Consiste en igualar los niveles de cromaticidad, temperatura de color, exposición de la imagen, etc. para proporcionar sensación de unidad en el look final. Suele ser un proceso que proporciona un salto de calidad diferenciador entre producciones modestas.

Otra tarea posible de realizar en la fase de post es la estabilización de algunos planos. Ayudados por software especializado, podremos mejorar la estabilidad y algunos planos que hayan sido tomados por soportes móviles (entiéndase Dolly, grúas, cabeza caliente, etc.) y que en su operación hayan sufrido algún defecto. De esta forma, aunque es un proceso lento y minucioso, podremos salvar ese plano que nos ha gustado.

Y prácticamente seguro nos sentiremos obligados de realizar retoques, aunque sean leves, en la remasterización del audio. El equipo de sonido puede haber hecho una excelente planificación microfónica y de captación del audio en directo, pero siempre podremos hacer algún ajuste de niveles en la fase posterior. Durante el rodaje o grabación, aunque vaya a procederse como es el caso, a un doblaje o reajuste posterior, se pueden obtener los siguientes tipos de sonido:

- Sonido directo. Procede directamente de la fuente sonora que lo produce. Los ruidos que pueden generarse durante el rodaje por los equipos o por los alrededores del escenario del rodaje pueden invalidar muchas tomas. Cuando se trabaja en un estudio insonorizado el control de esas interferencias sonora es mucho más fácil, sin embargo en localizaciones es necesario una gran profesionalidad y concentración en el uso de los micrófonos si queremos utilizar el resultado de su captación en la fase de edición. Una ventaja del sonido directo es que puede resultar más espontáneo y natural que el grabado en estudio y que puede ahorrar costes de producción.
- Sonido reflejo. Es el sonido que reflejan los objetos del escenario que rodea los actores. El sonido reflejo puede ser interesante para proporcionar perspectiva sonora de la escena. El efecto es de eco y reverberación.
- El sonido ambiente. En las tomas en directo se produce el registro del sonido que procede de las fuentes secundarias. Es sonido originado por el escenario, de fuentes presentes o no presentes en la acción. Lo forman ruidos y lo que hemos denominado anteriormente la ambientación sonora.
- El sonido de referencia. Es el sonido que se graba a sabiendas de que no se va a utilizar en postproducción, que puede tener una de inferior calidad de registro pero que se utilizará de referencia en la edición posterior (Millerson, 2008:333).

En la realización de videoclips se suele utilizar una música de referencia en directo para que los intérpretes puedan realizar su actuación, pero que no suele ser útil para postproducción. En este caso, y dado las facilidades con las que cuentan los realizadores a la hora de planificar un videoclip, lo más efectivo es utilizar una canción remasterizada profesionalmente que nos ahorrará horas de trabajo editando nuestro registro.

3.6.3.4.- Casos prácticos

Dos de los realizadores que estamos tomando como referencia para este apartado Castillo (2009) y Barroso (1996) nos proponen dos casos prácticos de realización musical llevados al extremo uno de otro. Por un lado, tenemos la realización de un concierto de música clásica, donde priman los aspectos formales y una escaleta de los temas que se van a representar. Y por otro, actuaciones o representaciones de música moderna que se centran en la temática del pop rock y que pueden tener lugar en diferentes tipos de programas como magazines o concursos, o que se pueden registrar para su posterior pasó por la producción como es el caso de los videoclips.

Para realizar un concierto de música sinfónica es imprescindible estudiar la partitura y proceder a su minutado. A nuestro juicio es necesario el trabajo con una escaleta, tal y como la define Bellot Rosado (2002):

La escaleta es un desarrollo esquemático del guión numerado por secuencias y descrito con la temporalidad que vaya a tener en la imagen (Bellot Rosado, 2002:29).

El plano en planta con los diferentes instrumentos musicales nos ayudará a establecer los diferentes tipos de planos y tiros de cámara. Barroso establece una dotación de seis cámaras para una realización básica de una orquesta sinfónica. Cinco de ellas emplazadas, 4 entre el escenario y el foso y una elevada en un palco superior, y la sexta autónoma moviéndose por el escenario según las necesidades.

Preferiblemente se optará por encuadres a la altura de los ojos, con angulaciones levemente inferiores para realzar la figura. Es necesario que la cámara que utilizamos para planos generales pueda captar la totalidad del conjunto de la orquesta y otras dos más cercanas ya fijas o móviles sobre trávelin o grúa para combinar los planos cortos de los solistas concertistas con el contraplano del director en su atril.

Los movimientos que se realicen tanto de zoom como de trávelin han de ser suaves y justificados. La disposición de cámaras se basa en la ley del semicírculo clásica que ya hemos mencionado en apartados anteriores y es importante establecer la relación del director de la orquesta con los diferentes grupos integrantes de la misma. La figura del director nos obliga a incluir una cámara camuflada dentro del escenario, e intentar mantener las relaciones de raccord visual de forma coherente.

El realizador aquí debe centrarse en los instrumentos, el director, la música y en algunos casos el público, aunque Barroso insiste en que el público suele ser irrelevante, excepto en casos donde necesitemos recursos de los aplausos o los bises. En este apartado me permito hacer una salvedad y, sin ser un experto en la materia, hemos de conocer situaciones en las que el público sí adquiere protagonismo en un concierto de música clásica. Un ejemplo significativo es el del Concierto de Año Nuevo en Viena, dónde al final del concierto el espectáculo está en el público vestido de gala coreando los compases de la archiconocida Marcha Radetzky.

Debemos cuidar los encuadres procurando que sean limpios, individualizados o grupales cuándo la música lo requiera. Hemos de tener en cuenta que aquí el verdadero protagonista es la música, y aunque queramos lucir una realización actual y dinámica, el público que disfruta de nuestra realización suele tener nociones de música y espera que cumplamos la máxima *lo que suena, lo que vemos*.

Para la realización de un formato de música pop y rock o música moderna como llaman algunos realizadores, el estilo visual es muy diferente y alude a la estética del videoclip y a la fragmentación rápida en el montaje posterior y en la realización multicámara de los planos.

Los encuadres suelen ser vigorosos y forzados, movimientos de cámaras numerosos y al contrario que la música clásica, tenemos cierta libertad para interpretarla visualmente, lo cual no quiere decir, como veremos en el apartado de la investigación, que no se necesite una planificación minuciosa.

El ritmo es rápido. El realizador ha de estar atento a diferentes puntos de vista y mantener el plano en 2 o 3 segundos como máximo, o incluso menos, y acompañarlo con efectos visuales de iluminación y angulaciones forzadas, además de giros, vuelos, etc. Castillo (2009:492) explica que la música pop es fácil de interpretar porque los temas suelen estar estructurados en ritmos de ocho tiempos, lo que da lugar a la *teoría de los ochos*, que dice que la realización de una pieza musical se debe estructurar siguiendo esa base rítmica, para identificar el ritmo visual de los cambios de plano con el ritmo musical. Y asegura que la música pop está basada en el equilibrio de la armonía y se divide en *introducción*, *texto* y *estribillo*.

La disposición de cámara se puede mantener en el semicírculo clásico, pero se puede romper esa ley y situar al espectador dentro o encima del escenario. Los soportes de cámara como las *steadycam* y la cabeza caliente permiten este tipo de efectos que el público tiene asumido y demanda además.

Se pueden pautar y mecanizar algunas secuencias que interrelacionan la música con la técnica de realización musical, como por ejemplo, que durante el estribillo o al inicio del mismo se pueda utilizar un movimiento de grúa predeterminado, el fraseo largo de las estrofas vayan acompañados de un movimiento de *steady* que lo amenice, etc.

La puesta en escena debe mostrarse desde todos los ángulos y distancias posibles, teniendo en cuenta la relación entre la actuación y el público en el caso de que lo hubiera. Los encuadres como hemos dicho pueden estar forzados, pero siempre teniendo en cuenta además del intérprete o grupo, los elementos de la escena que se estén utilizando, como por ejemplo las videopantallas, que pueden dar lugar a una realización muy espectacular.

En este caso el realizador debe ser una parte importante del show musical que se presente al espectador. El tratamiento visual fragmentado que el público ya asume en este tipo de realizaciones es el que marcó el videoclip en sus

orígenes: cambios de plano vigorosos, encuadres y movimientos forzados y la fragmentación del espacio. Es habitual ya sea en directo en postproducción, la inclusión de efectos visuales producidos de forma digital.

Para finalizar, creemos que la clave de este género está en la planificación. Hemos de hacer una buena estructura de la canción, que nos va a dar las claves de una realización un poco más libre, improvisada, pero a su vez trabajada porque es muy importante que el realizador llegue a tiempo a los momentos cumbres de la canción, ya sea el solo de guitarra, el estribillo o el movimiento final con la coreografía. Diferentes estilos musicales, diferentes puestas en escenas y todas las posibilidades visuales al servicio del realizador que asume un papel protagonista y a su vez, acepta el reto de ilustrar con imágenes una música para el disfrute de la audiencia.

3.6.3.5.- LIVE ON AIR MUSIC CLIP (LOAMC)

Esta es una posible denominación que proponemos para nombrar la realización en directo con efectos visuales que pueden asemejarse, en algunos casos, a la realización en vivo de un clip musical. En el pasado Festival de Eurovisión de 2015, la puesta en escena de muchas de las canciones se planteó como una combinación de imagen, sonido y fondos animados, utilizando para la decoración suelo y fondo con imágenes en movimiento.

Especial relevancia tuvo el tema ganador, representando a Suecia, Mans Zelmerlow, que en apenas tres minutos de actuación consigue en complicidad y planificación con el realizador narrar una historia con efectos visuales insertados en directo. Este trabajo exige una fase de preparación intensa, la tecnología que permita realizar esos efectos luminosos y de imagen de fondo y un trabajo del realizador minucioso a la vez que restrictivo, porque como hemos mencionado, la planificación que normalmente es uno de los pilares en los que se basa la realización musical, en este caso debe ser un guión absolutamente inflexible: el minutaje de la canción, el tiro de cámara utilizado, la angulación y los

movimientos deben estar perfectamente ensayadas y en sincronía con el intérprete.

De esta forma la actuación en directo de un cantante, que por defecto tenía un carácter performativo o descriptivo, empieza a desarrollar en cierta forma aspectos narrativos como punto de convergencia con esos clips de los formal y estéticamente se ha encontrado tradicionalmente tan alejada.



Mans Zelmerlow, en su interacción con los efectos visuales en vivo. Eurovisión, 2015.

BLOQUE II

La investigación

CAPÍTULO 4: Procesos previos al análisis

4.1.- La selección de la muestra

En el apartado de metodología ya expusimos que la selección de la muestra era uno de los puntos clave de esta investigación, debido a que la producción de vídeos musicales durante la década de los 80 es muy amplia y es necesario establecer unos criterios objetivos que validaran la investigación.

Criterios y proceso de selección

Resumiendo, y remitiendo al lector al apartado correspondiente, donde se expone y justifica el proceso de selección de la muestra representativa para la investigación, podemos establecer el siguiente desarrollo.

En primer lugar elegimos todos los temas que fueron número 1 en el Billboard americano entre 1980 y 1989. Recordamos que el Billboard en esta década se basa en la venta de singles, álbumes y reproducciones radiofónicas. Para este caso, encontramos que en los diez años de delimitación temporal establecidos, tenemos un total de doscientos treinta temas que alcanzaron el número 1 del Billboard EE.UU.

A cada uno de esas 230 canciones le aplicamos la fórmula que ya expusimos en su momento, que intenta combinar el éxito del tema en la década de los 80 y el éxito actual mediante visualizaciones en la plataforma de YouTube. Además, se le aplica un coeficiente de popularidad de un millón, con el doble objetivo de reducir la cifra final, ya que vamos a trabajar con grandes cantidades, y por otro lado premiar aquellos temas con una visualización superior.

La fórmula para seleccionar la muestra que hemos aplicado a cada uno de esos temas es la siguiente: número de semanas que estuvieron como número uno multiplicado por el número de visualizaciones de YouTube, dividido por la cifra del coeficiente de popularidad, que es un millón.

Para evitar una oscilación importante en las cifras, toda la muestra se analizó el día 20 de julio de 2015, recogiendo los datos de visualizaciones de las 230 canciones a las que aplicamos nuestro proceso de selección.

Todos los números uno de la década supondrían un universo demasiado extenso para aplicarle nuestra ficha de análisis, por lo que veíamos necesario establecer un criterio de selección adecuado a las necesidades de la investigación y que permitieran la viabilidad de la misma. Siguiendo un enlace de la web IMVDb, vimos que en esta página van recogiendo los vídeos musicales más vistos de todos los tiempos, con una clasificación que se basa en millones de visualizaciones. En el primer puesto, con diferencia importante sobre los demás, está el vídeo musical *Gangnam Style*, con 2.4 billones (estadounidenses) de visualizaciones.

Aquí vamos a establecer una diferenciación de aquellos vídeos musicales que obtengan una puntuación superior a los 100 puntos tras aplicar nuestra fórmula de selección. Cien puntos equivalen a 100 millones de visualizaciones una sola semana de número uno, o dos semanas de número uno con 50 millones de visualizaciones, cuatro semanas con 25 millones de visualizaciones, etc.

De esta forma, se podrá comprobar el apartado siguiente los datos de la selección, que consisten en la tabla que ofrece la propia revista Billboard en su versión online, y que por cuestiones de maquetación la hemos tenido que importar del enlace Wikipedia y que citamos en el apartado fuentes de documentación. Está comprobado que los datos son coincidentes en ambas tablas y lo que hemos hecho en este trabajo es completarlos con el número de visualizaciones en la fecha anteriormente citada y la puntuación obtenida en la aplicación de nuestra fórmula de selección.

Tras este proceso nos encontramos con una muestra bien identificada de todos aquellos clips que superaron esa cifra de 100 puntos, resultando al final 30 vídeos musicales de la década de los 80 que conforman nuestra muestra de análisis definitiva.

En el siguiente apartado, antes de iniciar el capítulo de análisis, la muestra seleccionada se recoge en una tabla de elaboración propia, cada uno de los vídeos que vamos a analizar ordenados por la puntuación obtenida tras el proceso explicado.

Resaltado aparece el que fue declarado como *single of the year*.

Datos de la selección por años

1980

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
480	January 5, 1980	KC and the Sunshine Band 7.111.102	"Please Don't Go" https://www.youtube.com/watch?v=w-l5FyA3pgo 7.111	TK Records 1
481	January 19, 1980	Michael Jackson 38.337.444	"Rock with You" https://www.youtube.com/watch?v=5X-Mrc2l1d0 153.349	Epic 4
482	February 16, 1980	Captain & Tennille 1.479.358	"Do That to Me One More Time" https://www.youtube.com/watch?v=ry4ngf766N0 1.479	Casablanca 1
483	February 23, 1980	Queen 24.584.144	"Crazy Little Thing Called Love" https://www.youtube.com/watch?v=zO6D_BAuYCI 98.336	Elektra 4
484	March 22, 1980	Pink Floyd 82.768.983	"Another Brick in the Wall" https://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U 331.075	Columbia 4
485	April 19, 1980	Blondie 9.333.220	"Call Me" ♪ (1980) https://www.youtube.com/watch?v=StKVS0eI85I 55.999	Chrysalis 6
486	May 31, 1980	Lipps Inc 1.551.503	"Funkytown" https://www.youtube.com/watch?v=xF77Y1JLSc 6.206	Casablanca 4
487	June 28, 1980	Paul McCartney 29.806	"Coming Up (Live at Glasgow)" https://www.youtube.com/watch?v=IsvEla7KTuU 0.089	Columbia 3
488	July 19, 1980	Billy Joel 5.691.789	"It's Still Rock and Roll to Me" https://www.youtube.com/watch?v=5eAQa4MOGkE 11.383	Columbia 2

1980

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
489	August 2, 1980	Olivia Newton-John 572.299	"Magic" https://www.youtube.com/watch?v=DnkHf069fvA 2.289	MCA 4
490	August 30, 1980	Christopher Cross 6.923.475	"Sailing" https://www.youtube.com/watch?v=VMkluKXwmlU 6.923	Warner Bros. 1
491	September 6, 1980	Diana Ross 7.552.203	"Upside Down" https://www.youtube.com/watch?v=4GtyMeEcPPE 30.208	Motown 4
492	October 4, 1980	Queen 60.170.714	"Another One Bites the Dust" https://www.youtube.com/watch?v=rY0WxgSXdEE 180.512	Elektra 3
493	October 25, 1980	Barbra Streisand 627.679	"Woman in Love" https://www.youtube.com/watch?v=yhoie_4UQk0 1.883	Columbia 3
494	November 15, 1980	Kenny Rogers 9.614.535	"Lady" https://www.youtube.com/watch?v=ZYRfUoR9Q4Y 57.687	Liberty 6
495	December 27, 1980	John Lennon 6.697.976	"(Just Like) Starting Over" https://www.youtube.com/watch?v=iAJ2AoEwDvY 33.489	Geffen 5

1981

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
496	January 31, 1981	Blondie 3.618.356	"The Tide Is High" https://www.youtube.com/watch?v=ppYgrdJ0pWk 3.618	Chrysalis 1
497	February 7, 1981	Kool & the Gang 37.109.300	"Celebration" https://www.youtube.com/watch?v=3GwjfUFyY6M 74.218	Mercury Records 2 ^[1]
498	February 21, 1981	Dolly Parton 275.361	"9 to 5" https://www.youtube.com/watch?v=LZGg2A3_3IA 0.55	RCA 2 ^[1]
499	February 28, 1981	Eddie Rabbitt 1.071.560	"I Love a Rainy Night" https://www.youtube.com/watch?v=VJ1GQFtHGxU 2.143	Elektra 2 ^[1]
500	March 21, 1981	REO Speedwagon 3.515.292	"Keep On Loving You" https://www.youtube.com/watch?v=wJzNZ1c5C9c 3.515	Epic 1 ^[1]
501	March 28, 1981	Blondie 6.719.119	"Rapture" https://www.youtube.com/watch?v=pHCdS7O248g 13.438	Chrysalis 2 ^[1]
502	April 11, 1981	Daryl Hall and John Oates 3.422.856	"Kiss on My List" https://www.youtube.com/watch?v=6u9FrXBWu_I 10.268	RCA 3 ^[1]
503	May 2, 1981	Sheena Easton 273.071	"Morning Train (Nine to Five)" https://www.youtube.com/watch?v=b8hbnFqe8aw 0.546	EMI America 2 ^[1]
504	May 16, 1981	Kim Carnes 15.673.839	"Bette Davis Eyes" ♪ (1981) https://www.youtube.com/watch?v=EPOIS5taqA8 141.064	Capitol 9 ^[1]

505	June 20, 1981	Stars on 45 943.551	"Medley: Intro Venus / Sugar Sugar / No Reply / I'll Be Back / Drive My Car / Do You Want to Know a Secret / We Can Work It Out / I Should Have Known Better / Nowhere Man / You're Going to Lose That Girl / Stars on 45" https://www.youtube.com/watch?v=7skQvj-aBV8 0.943	Radio Records	1 ^[1]
506	July 25, 1981	Air Supply 6.491.513	"The One That You Love" https://www.youtube.com/watch?v=nY31ZH6hAFI 6.491	Arista	1 ^[1]
507	August 1, 1981	Rick Springfield 8.870.591	"Jessie's Girl" https://www.youtube.com/watch?v=qYkbTyHXwbs 17.741	RCA	2 ^[1]
508	August 15, 1981	Diana Ross and Lionel Richie 4.409.238	"Endless Love" https://www.youtube.com/watch?v=MP7m5VqQ6f8 39.683	Motown	9 ^[1]
509	October 17, 1981	Christopher Cross 2.078.729	"Arthur's Theme (Best That You Can Do)" https://www.youtube.com/watch?v=NDYAXKM828U 6.236	Warner Bros.	3 ^[1]
510	November 7, 1981	Daryl Hall and John Oates 244.650	"Private Eyes" https://www.youtube.com/watch?v=JsntIJZ9h1U 0.489	RCA	2 ^[1]
511	November 21, 1981	Olivia Newton-John 14.282.353	"Physical" ♪ (1982) https://www.youtube.com/watch?v=vWz9VN40nCA 142.823	MCA	10 ^[1]

1982

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
512	January 30, 1982	Daryl Hall and John Oates 10.441.481	"I Can't Go for That (No Can Do)" https://www.youtube.com/watch?v=ccenFp_3kq8 10.441	RCA 1 ^[1]
513	February 6, 1982	The J. Geils Band 7.952.712	"Centerfold" https://www.youtube.com/watch?v=BqDjMZKf-wg 47.716	EMI America 6 ^[1]
514	March 20, 1982	Joan Jett and the Blackhearts 32.125.085	"I Love Rock 'n' Roll" https://www.youtube.com/watch?v=M3T_xeoGES8 224.875	Boardwalk 7 ^[1]
515	May 8, 1982	Vangelis 13.054.860	"Chariots of Fire" https://www.youtube.com/watch?v=TYJzcUvS_NU 13.054	Polydor 1 ^[1]
516	May 15, 1982	Paul McCartney and Stevie Wonder 4.738.190	"Ebony and Ivory" https://www.youtube.com/watch?v=TZtiJN6yiik 33.167	Columbia 7 ^[1]
517	July 3, 1982	The Human League 25.922.455	"Don't You Want Me" https://www.youtube.com/watch?v=uPudE8nDog0 77.767	Virgin 3 ^[1]
518	July 24, 1982	Survivor 111.405.051	"Eye of the Tiger" https://www.youtube.com/watch?v=btPJPFnesV4 668.43	Scotti Bros. 6 ^[1]
519	September 4, 1982	Steve Miller Band 3.307.930	"Abracadabra" https://www.youtube.com/watch?v=wCuTrTfGd0 6.615	Capitol 2 ^[1]
520	September 11, 1982	Chicago 482.722	"Hard to Say I'm Sorry" https://www.youtube.com/watch?v=Wo9QxYpMbTU 0.965	Full Moon 2 ^[1]
521	October 2, 1982	John Cougar 5.433.925	"Jack and Diane" https://www.youtube.com/watch?v=h04CH9YZcpl 21.735	Riva 4 ^[1]

522	October 30, 1982	Men at Work 5.786.054	"Who Can It Be Now" https://www.youtube.com/watch?v=SECVGN4Bsgg 5.786	Columbia	1 ^[1]
523	November 6, 1982	Joe Cocker and Jennifer Warnes 1.138.633	"Up Where We Belong" https://www.youtube.com/watch?v=E25ylfrQ_9A 3.415	Island	3 ^[1]
524	November 27, 1982	Lionel Richie 414.420	"Truly" https://www.youtube.com/watch?v=lld-lpid7Rw 0.414	Motown	2 ^[1]
525	December 11, 1982	Toni Basil 2.871.891	"Mickey" https://www.youtube.com/watch?v=NW7VnHnX3LQ 2.871	Chrysalis	1 ^[1]
526	December 18, 1982	Daryl Hall and John Oates 9.322.942	"Maneater" https://www.youtube.com/watch?v=yRYFKcMa_Ek 37.291	RCA	4 ^[1]

1983

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
527	January 15, 1983	Men at Work 19.045.494	"Down Under" https://www.youtube.com/watch?v=XfR9iY5y94s 76.181	Columbia 4 ^[1]
528	February 5, 1983	Toto 46.329.760	"Africa" https://www.youtube.com/watch?v=FTQbiNvZqaY 46.329	Columbia 1
529	February 19, 1983	Patti Austin and James Ingram 73.053	"Baby, Come to Me" https://www.youtube.com/watch?v=FUsnVOqrqqE 0.146	Qwest 2
530	March 5, 1983	Michael Jackson 158.064.762	"Billie Jean" https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y 1106.453	Epic 7
531	April 23, 1983	Dexys Midnight Runners 13.036.497	"Come On Eileen" https://www.youtube.com/watch?v=oc-P8oDuS0Q 13.036	Mercury 1
532	April 30, 1983	Michael Jackson 135.040.251	"Beat It" https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFDQe0 405.12	Epic 3
533	May 21, 1983	David Bowie 648.579	"Let's Dance" https://www.youtube.com/watch?v=B2HWuR2mq5M 0.648	EMI 1
534	May 28, 1983	Irene Cara 21.899.358	"Flashdance... What a Feeling" https://www.youtube.com/watch?v=ILWSp0m9G2U 131.396	Casablanca 6
535	July 9, 1983	The Police 153.491.005	"Every Breath You Take" ♪ (1983) https://www.youtube.com/watch?v=OMOGaugKpzs 1227.928	A&M 8
536	September 3, 1983	Eurythmics 48.818.277	"Sweet Dreams (Are Made of This)" https://www.youtube.com/watch?v=qeMFqkcPYcg 48.818	RCA 1

537	September 10, 1983	Michael Sembello 22.306.994	"Maniac" https://www.youtube.com/watch?v=8NjbGr2nk2c 44.613	Casablanca	2
538	September 24, 1983	Billy Joel 2.643.246	"Tell Her About It" https://www.youtube.com/watch?v=p0pM5dm--yQ 2.643	Columbia	1
539	October 1, 1983	Bonnie Tyler 72.622.253	"Total Eclipse of the Heart" https://www.youtube.com/watch?v=lcOxhH8N3Bo 290.489	Columbia	4
540	October 29, 1983	Kenny Rogers with Dolly Parton 3.290.183	"Islands in the Stream" https://www.youtube.com/watch?v=Hqw7I62TN0w 6.58	RCA	2
541	November 12, 1983	Lionel Richie 7.826.032	"All Night Long (All Night)" https://www.youtube.com/watch?v=nqAvFx3NxUM 32.304	Motown	4
542	December 10, 1983	Paul McCartney and Michael Jackson 32.491.043	"Say, Say, Say" https://www.youtube.com/watch?v=aLEhh_XpJ-0 194.946	Columbia	6

1984

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
543	January 21, 1984	Yes 823.688	"Owner of a Lonely Heart" https://www.youtube.com/watch?v=lsx3nGoKIN8 1.647	EEG 2
544	February 4, 1984	Culture Club 123.349.847	"Karma Chameleon" https://www.youtube.com/watch?v=JmcA9LIIXWw 370.049	Virgin/Epic 3
545	February 25, 1984	Van Halen 5.580.538	"Jump" https://www.youtube.com/watch?v=SwYN7mTi6HM 27.902	Warner Bros. 5
546	March 31, 1984	Kenny Loggins 8.309.696	"Footloose" https://www.youtube.com/watch?v=wFWDGTVYqE8 24.929	Columbia 3
547	April 21, 1984	Phil Collins 19.127.955	"Against All Odds (Take a Look at Me Now)" https://www.youtube.com/watch?v=wuvtoyVi7vY 57.383	Atlantic 3
548	May 12, 1984	Lionel Richie 9.732.547	"Hello" https://www.youtube.com/watch?v=AiC7ZX5K9L4 19.465	Motown 2
549	May 26, 1984	Deniece Williams 1.398.347	"Let's Hear It for the Boy" https://www.youtube.com/watch?v=s7FGbhpr2pg 2.796	Columbia 2
550	June 9, 1984	Cyndi Lauper 72.918.423	"Time After Time" https://www.youtube.com/watch?v=VdQY7BusJNU 145.836	Portrait 2
551	June 23, 1984	Duran Duran 5.851.560	"The Reflex" https://www.youtube.com/watch?v=oDnNF5cHCdo 11.703	Capitol 2
552	July 7, 1984	Prince 175.175	"When Doves Cry" ♪ (1984) https://www.youtube.com/watch?v=x_tonrrxvYA 0.875	Warner Bros. 5

553	August 11, 1984	Ray Parker, Jr. 6.285.105	"Ghostbusters" https://www.youtube.com/watch?v=Fe93CLbHjxQ 18.855	Arista	3
554	September 1, 1984	Tina Turner 4.240.992	"What's Love Got to Do with It" https://www.youtube.com/watch?v=oGpFcHTxjZs 12.722	Capitol	3
555	September 22, 1984	John Waite 9.052.989	"Missing You" https://www.youtube.com/watch?v=k9e157Ner90 9.052	EMI	1
556	September 29, 1984	Prince and The Revolution 418.890	"Let's Go Crazy" https://www.youtube.com/watch?v=Yx6-VAsgjx4 0.837	Warner Bros.	2
557	October 13, 1984	Stevie Wonder 30.684.003	"I Just Called to Say I Love You" https://www.youtube.com/watch?v=QwOU3bnuU0k 92.052	Motown	3
558	November 3, 1984	Billy Ocean 2.590.570	"Caribbean Queen (No More Love on the Run)" https://www.youtube.com/watch?v=9f16Fw_K45s 5.181	Arista	2
559	November 17, 1984	Wham! 47.687.700	"Wake Me Up Before You Go-Go" https://www.youtube.com/watch?v=plgZ7gMze7A 143.063	Columbia	3
560	December 8, 1984	Daryl Hall and John Oates 254.982	"Out of Touch" https://www.youtube.com/watch?v=D00M2KZH1J0 0.509	RCA	2
561	December 22, 1984	Madonna 20.619.670	"Like a Virgin" https://www.youtube.com/watch?v=s__rX_WL100 123.718	Warner Bros.	6

1985

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
562	February 2, 1985	Foreigner 70.388.302	"I Want to Know What Love Is" https://www.youtube.com/watch?v=loWXMtjUZWM 140.776	Atlantic 2
563	February 16, 1985	Wham! featuring George Michael 55.705.969	"Careless Whisper" ♪ (1985) https://www.youtube.com/watch?v=izGwDsrQ1eQ 167.117	Columbia 3
564	March 9, 1985	REO Speedwagon 8.775.245	"Can't Fight This Feeling" https://www.youtube.com/watch?v=zpOULjyy-n8 26.325	Epic 3
565	March 30, 1985	Phil Collins 20.360.688	"One More Night" https://www.youtube.com/watch?v=zKVq-P3z5Vg 40.721	Atlantic 2
566	April 13, 1985	USA for Africa 69.946.010	"We Are the World" https://www.youtube.com/watch?v=Zi0RpNSELas 279.784	Columbia 4
567	May 11, 1985	Madonna 2.856.970	"Crazy for You" https://www.youtube.com/watch?v=Zn5OJGucveg 2.856	Warner Bros. 1
568	May 18, 1985	Simple Minds 22.421.774	"Don't You (Forget About Me)" https://www.youtube.com/watch?v=CdqpNKCCt7A 22.241	A&M 1
569	May 25, 1985	Wham! 10.389.356	"Everything She Wants" https://www.youtube.com/watch?v=Yf_Lwe6p-Cg 20.778	Columbia 2
570	June 8, 1985	Tears for Fears 26.229.755	"Everybody Wants to Rule the World" https://www.youtube.com/watch?v=ST86JM1RPI0 52.459	PolyGram 2
571	June 22, 1985	Bryan Adams 41.094.741	"Heaven" https://www.youtube.com/watch?v=3eT464L1YRA 82.189	A&M 2

572	July 6, 1985	Phil Collins 9.459.297	"Sussudio" https://www.youtube.com/watch?v=r0qBaBb1Y-U 9.459	Atlantic	1
573	July 13, 1985	Duran Duran 590.136	"A View to a Kill" https://www.youtube.com/watch?v=JXjnwXUN1Mg 1.18	Capitol	2
574	July 27, 1985	Paul Young 17.967.839	"Everytime You Go Away" https://www.youtube.com/watch?v=hUKBuAkr4Lg 17.967	Columbia	1
575	August 3, 1985	Tears for Fears 6.238.103	"Shout" https://www.youtube.com/watch?v=Ye7FKc1JQe4 18.714	PolyGram	3
576	August 24, 1985	Huey Lewis and the News 905.424	"The Power of Love" https://www.youtube.com/watch?v=KCkgYhtz64U 1.81	Chrysalis	2
577	September 7, 1985	John Parr 829.629	"St. Elmo's Fire (Man in Motion)" https://www.youtube.com/watch?v=EOvMpND2OZY 1.659	Atlantic	2
578	September 21, 1985	Dire Straits 20.876.704	"Money for Nothing" https://www.youtube.com/watch?v=wTP2RUD_cL0 62.63	Warner Bros.	3
579	October 12, 1985	Ready for the World 2.969.927	"Oh Sheila" https://www.youtube.com/watch?v=wbL2IMn34Oo 2.969	MCA	1
580	October 19, 1985	a-ha 160.673.465	"Take On Me" https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914 160.673	Warner Bros.	1
581	October 26, 1985	Whitney Houston 10.013.074	"Saving All My Love for You" https://www.youtube.com/watch?v=ewxmv2tyeRs 10.013	Arista	1
582	November 2, 1985	Stevie Wonder 10.040.475	"Part-Time Lover" https://www.youtube.com/watch?v=LI6LLGePYwM 10.040	Motown	1
583	November 9, 1985	Jan Hammer 10.243.884	"Miami Vice Theme" https://www.youtube.com/watch?v=_UmOY6ek_Y4 10.243	MCA	1

584	November 16, 1985	Starship 6.506.706	"We Built This City" https://www.youtube.com/watch?v=K1b8AhlsSYQ 13.013	RCA	2
585	November 30, 1985	Phil Collins and Marilyn Martin 560.015	"Separate Lives" https://www.youtube.com/watch?v=TcSSqP6Culg 0.56	Atlantic	1
586	December 7, 1985	Mr. Mister 8.388.388	"Broken Wings" https://www.youtube.com/watch?v=nKhN1t_7PEY 16.776	RCA	2
587	December 21, 1985	Lionel Richie 13.635.210	"Say You, Say Me" https://www.youtube.com/watch?v=we0mk_J0zyc 54.54	Motown	4

1986

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
588	January 18, 1986	Dionne Warwick 1.965.927	"That's What Friends Are For" ♪ (1986) https://www.youtube.com/watch?v=HyTpu6BmE88 7.863	Arista 4
589	February 15, 1986	Whitney Houston 14.896.871	"How Will I Know" https://www.youtube.com/watch?v=m3-hY-hlhBg 29.793	Arista 2
590	March 1, 1986	Mr. Mister 1.101.705	"Kyrie" https://www.youtube.com/watch?v=9NDjt4FzFWY 2.203	RCA 2
591	March 15, 1986	Starship 3.394.510	"Sara" https://www.youtube.com/watch?v=32ScTb6_KHg 3.394	RCA 1
592	March 22, 1986	Heart 9.668.569	"These Dreams" https://www.youtube.com/watch?v=41P8UxneDJE 9.668	Capitol 1
593	March 29, 1986	Falco 10.461.903	"Rock Me Amadeus" https://www.youtube.com/watch?v=cVikZ8Oe_XA 31.385	A&M 3
594	April 19, 1986	Prince and the Revolution 13.313	"Kiss" https://www.youtube.com/watch?v=1IsKXnR04gk 0.026	Warner Bros. 2
595	May 3, 1986	Robert Palmer 19.028.541	"Addicted to Love" https://www.youtube.com/watch?v=XcATvu5f9vE 19.028	Atlantic 1
596	May 10, 1986	Pet Shop Boys 19.653.143	"West End Girls" https://www.youtube.com/watch?v=p3j2NYZ8FKs 16.653	EMI 1
597	May 17, 1986	Whitney Houston 26.826.169	"Greatest Love of All" https://www.youtube.com/watch?v=IYzIVDIE72w 80.478	Arista 3

598	June 7, 1986	Madonna 12.021.037	"Live to Tell" https://www.youtube.com/watch?v=lzAO9A9Gjgl 12.021	Warner Bros.	1
599	June 14, 1986	Patti LaBelle and Michael McDonald 8.969.122	"On My Own" https://www.youtube.com/watch?v=KsH63qJlIMM 26.097	MCA	3
600	July 5, 1986	Billy Ocean 910.289	"There'll Be Sad Songs (To Make You Cry)" https://www.youtube.com/watch?v=KLjpJZbxkAU 0.91	Arista	1
601	July 12, 1986	Simply Red 24.970.186	"Holding Back the Years" https://www.youtube.com/watch?v=yG07WSu7Q9w 24.97	EEG	1
602	July 19, 1986	Genesis 3.004.366	"Invisible Touch" https://www.youtube.com/watch?v=epOBenUjIHw 3.004	Atlantic	1
603	July 26, 1986	Peter Gabriel 3.625.528	"Sledgehammer" https://www.youtube.com/watch?v=OJWJE0x7T4Q 3.625	Warner Bros.	1
604	August 2, 1986	Peter Cetera 12.966.007	"Glory of Love" https://www.youtube.com/watch?v=XWHOF_0-6Hg 25.932	Warner Bros.	2
605	August 16, 1986	Madonna 18.241.973	"Papa Don't Preach" https://www.youtube.com/watch?v=G333Is7VPOg 36.483	Warner Bros.	2
606	August 30, 1986	Steve Winwood 1.356.163	"Higher Love" https://www.youtube.com/watch?v=k9olalio3l8 1.356	Warner Bros.	1
607	September 6, 1986	Bananarama 4.385.723	"Venus" https://www.youtube.com/watch?v=JH3WvI_S6-k 4.385	PolyGram	1
608	September 13, 1986	Berlin 5.418.047	"Take My Breath Away" https://www.youtube.com/watch?v=Bx51eegLTY8 5.418	Columbia	1

609	September 20, 1986	Huey Lewis and the News 1.885.874	"Stuck with You" https://www.youtube.com/watch?v=J08ZwySCoJ8 5.657	EMI	3
610	October 11, 1986	Janet Jackson 2.284.475	"When I Think of You" https://www.youtube.com/watch?v=EaleKN9GQ54 4.568	A&M	2
611	October 25, 1986	Cyndi Lauper 28.874.066	"True Colors" https://www.youtube.com/watch?v=LPn0KFibqX8 57.748	Epic	2
612	November 8, 1986	Boston 226.762	"Amanda" https://www.youtube.com/watch?v=F96lemYryXo 0.453	MCA	2
613	November 22, 1986	Human League 9.341.662	"Human" https://www.youtube.com/watch?v=s1ysoohV_zA 9.341	A&M	1
614	November 29, 1986	Bon Jovi 65.778.941	"You Give Love a Bad Name" https://www.youtube.com/watch?v=KrZHP0eOxQQ 65.778	PolyGram	1
615	December 6, 1986	Peter Cetera and Amy Grant 2.591.841	"The Next Time I Fall" https://www.youtube.com/watch?v=WQKqp_rZbVk 2.591	Warner Bros.	1
616	December 13, 1986	Bruce Hornsby & the Range 4.186.018	"The Way It Is" https://www.youtube.com/watch?v=cOeKidp-iWo 4.186	RCA	1
617	December 20, 1986	The Bangles 5.251.494	"Walk Like An Egyptian" ♪ (1987) https://www.youtube.com/watch?v=Cv6tuzHUuuk 21.005	Columbia	4

1987

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
618	January 17, 1987	Gregory Abbott 3.825.516	"Shake You Down" https://www.youtube.com/watch?v=Uc8wmLul3uw 3.825	Columbia 1
619	January 24, 1987	Billy Vera and the Beaters 1.245.909	"At This Moment" https://www.youtube.com/watch?v=O2ur063fMhs 2.491	Rhino 2
620	February 7, 1987	Madonna 8.502.553	"Open Your Heart" https://www.youtube.com/watch?v=snsTmi9N9Gs 8.502	Warner Bros. 1
621	February 14, 1987	Bon Jovi 151.035.931	"Livin' On A Prayer" https://www.youtube.com/watch?v=IDK9Qqlzhwk 604.143	PolyGram 4
622	March 14, 1987	Huey Lewis and the News 224.326	"Jacob's Ladder" https://www.youtube.com/watch?v=hLp6tE_UMZI 0.224	EMI 1
623	March 21, 1987	Club Nouveau 289.551	"Lean On Me" https://www.youtube.com/watch?v=lwlzcNLOogc 0.579	Warner Bros. 2
624	April 4, 1987	Starship 1.984.353	"Nothing's Gonna Stop Us Now" https://www.youtube.com/watch?v=3wxyN3z9PL4 3.968	Grunt 2
625	April 18, 1987	Aretha Franklin and George Michael 1.644.493	"I Knew You Were Waiting (for Me)" https://www.youtube.com/watch?v=fDxzQJaA228 3.228	Arista 2
626	May 2, 1987	Cutting Crew 8.729.217	"(I Just) Died in Your Arms" https://www.youtube.com/watch?v=6dOwHzCHfgA 17.458	Virgin 2
627	May 16, 1987	U2 115.153.652	"With or Without You" https://www.youtube.com/watch?v=XmSdT9kaiQ 345.46	Atlantic 3
628	June 6, 1987	Kim Wilde 4.401.719	"You Keep Me Hangin' On" https://www.youtube.com/watch?v=xJZF-skCY-M 4.401	MCA 1

629	June 13, 1987	Atlantic Starr 5.863.609	"Always" https://www.youtube.com/watch?v=gTF97_ve118 5.863	Warner Bros.	1
630	June 20, 1987	Lisa Lisa and Cult Jam 2.686.905	"Head to Toe" https://www.youtube.com/watch?v=51lq8JmmfxY 2.686	Columbia	1
631	June 27, 1987	Whitney Houston 42.459.597	"I Wanna Dance with Somebody (Who Loves Me)" https://www.youtube.com/watch?v=eH3gialzONA 84.919	Arista	2
632	July 11, 1987	Heart 48.376.209	"Alone" https://www.youtube.com/watch?v=1Cw1ng75KP0 145.128	Capitol	3
633	August 1, 1987	Bob Seger 880.806	"Shakedown" https://www.youtube.com/watch?v=pk-W_i7Z59I 0.88	MCA	1
634	August 8, 1987	U2 921.316	"I Still Haven't Found What I'm Looking For" https://www.youtube.com/watch?v=Zhi6nNYNOxQ 1.842	Atlantic	2
635	August 22, 1987	Madonna 359.655	"Who's That Girl" https://www.youtube.com/watch?v=dCXaCMvYvnl&list=RDdCXaCMvYvnl 0.359	Warner Bros.	1
636	August 29, 1987	Los Lobos 7.199.772	"La Bamba" https://www.youtube.com/watch?v=YicJPLT1dWU 21.599	Warner Bros.	3
637	September 19, 1987	Michael Jackson with Siedah Garrett 987.004	"I Just Can't Stop Loving You" https://www.youtube.com/watch?v=PHZ1Bii7Uwk 0.987	Epic	1
638	September 26, 1987	Whitney Houston 5.800.683	"Didn't We Almost Have It All" https://www.youtube.com/watch?v=i_4PIM85NJo 11.601	Arista	2
639	October 10, 1987	Whitesnake 7.602.295	"Here I Go Again" https://www.youtube.com/watch?v=DSISaGcc0QM 7.602	Geffen	1
640	October 17, 1987	Lisa Lisa and Cult Jam 752.240	"Lost in Emotion" https://www.youtube.com/watch?v=lf8by9Df4wM 0.752	Columbia	1

641	October 24, 1987	Michael Jackson 116.882.438	"Bad" https://www.youtube.com/watch?v=dsUXAEzaC3Q 233.764	Epic	2
642	November 7, 1987	Tiffany 7.554.722	"I Think We're Alone Now" https://www.youtube.com/watch?v=w6Q3mHyzn78 15.109	MCA	2
643	November 21, 1987	Billy Idol 2.800.695	"Mony Mony" https://www.youtube.com/watch?v=sYYAv-QW38Q 2.8	EMI	1
644	November 28, 1987	Bill Medley and Jennifer Warnes 1.697.389	"(I've Had) The Time of My Life" https://www.youtube.com/watch?v=4BQLE_RrTSU 1.697	RMG	1
645	December 5, 1987	Belinda Carlisle 2.890.525	"Heaven Is a Place on Earth" https://www.youtube.com/watch?v=P-WP6POdTgY 2.89	MCA	1
646	December 12, 1987	George Michael 14.044.274	"Faith" ♪ (1988) https://www.youtube.com/watch?v=lu3VTngm1F0 56.177	Columbia	4

1988

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
647	January 9, 1988	Whitney Houston 6.301.535	"So Emotional" https://www.youtube.com/watch?v=0YjSHbA6HQQ 6.301	Arista 1
648	January 16, 1988	George Harrison 1.687.982	"Got My Mind Set On You" https://www.youtube.com/watch?v=XZGYDvZnpg 1.687	Warner Bros. 1
649	January 23, 1988	Michael Jackson 115.629.937	"The Way You Make Me Feel" https://www.youtube.com/watch?v=HzZ_urpj4As 115.629	Epic 1
650	January 30, 1988	INXS 4.803.505	"Need You Tonight" https://www.youtube.com/watch?v=w-rv2BQa2OU 4.803	Atlantic 1
651	February 6, 1988	Tiffany 1.414.788	"Could've Been" https://www.youtube.com/watch?v=4LzGss9QGAK 2.829	MCA 2
652	February 20, 1988	Exposé 109.272	"Seasons Change" https://www.youtube.com/watch?v=Yqk6y5Hmy9s 0.109	Arista 1
653	February 27, 1988	George Michael 9.980.583	"Father Figure" https://www.youtube.com/watch?v=m_9hfHvQSN0 19.961	Columbia 2
654	March 12, 1988	Rick Astley 132.039.045	"Never Gonna Give You Up" https://www.youtube.com/watch?v=dQw4w9WgXcQ 264.078	RCA 2
655	March 26, 1988	Michael Jackson 36.310.284	"Man in the Mirror" https://www.youtube.com/watch?v=PivWY9wn5ps 72.62	Epic 2
656	April 9, 1988	Billy Ocean 2.499.635	"Get Outta My Dreams, Get Into My Car" https://www.youtube.com/watch?v=zNgcYGgtf8M 4.999	Arista 2
657	April 23, 1988	Whitney Houston 345.720	"Where Do Broken Hearts Go" https://www.youtube.com/watch?v=8RhOTFjWcy4 0.691	Arista 2
658	May 7, 1988	Terence Trent D'Arby 2.312.299	"Wishing Well" https://www.youtube.com/watch?v=ynlHsHYaig0 2.312	Columbia 1

659	May 14, 1988	Gloria Estefan and Miami Sound Machine 950.071	"Anything For You" https://www.youtube.com/watch?v=4uLI8aA95zA 1.9	Epic	2
660	May 28, 1988	George Michael 13.730.448	"One More Try" https://www.youtube.com/watch?v=bG5N3GC-m20 41.191	Columbia	3
661	June 18, 1988	Rick Astley 8.137.716	"Together Forever" https://www.youtube.com/watch?v=yPYZpwSpKmA 8.137	RCA	1
662	June 25, 1988	Debbie Gibson 2.887.833	"Foolish Beat" https://www.youtube.com/watch?v=qf8BoWKeHow 2.887	Atlantic	1
663	July 2, 1988	Michael Jackson 11.743.099	"Dirty Diana" https://www.youtube.com/watch?v=DwBpB1Ok6JA 11.743	Epic	1
664	July 9, 1988	Cheap Trick 11.321.280	"The Flame" https://www.youtube.com/watch?v=muhFxXce6nA 22.642	Epic	2
665	July 23, 1988	Richard Marx 2.854.060	"Hold On to the Nights" https://www.youtube.com/watch?v=LBmNTLxclXE 2.854	EMI	1
666	July 30, 1988	Steve Winwood 149.741	"Roll with It" https://www.youtube.com/watch?v=cL9KUt5aNZo 0.598	Virgin	4
667	August 27, 1988	George Michael 1.248.884	"Monkey" https://www.youtube.com/watch?v=CHb2XYeXcJI 2.497	Columbia	2
668	September 10, 1988	Guns N' Roses 201.825.042	"Sweet Child O' Mine" https://www.youtube.com/watch?v=1w7OgIMMRc4 403.65	Geffen	2
669	September 24, 1988	Bobby McFerrin 38.396.595	"Don't Worry, Be Happy" https://www.youtube.com/watch?v=d-diB65scQU 76.793	EMI	2
670	October 8, 1988	Def Leppard 7.436.504	"Love Bites" https://www.youtube.com/watch?v=0T1IVyXBGjM 7.463	PolyGram	1
671	October 15, 1988	UB40 34.167.243	"Red Red Wine" https://www.youtube.com/watch?v=zXt56MB-3vc 34.167	A&M	1

672	October 22, 1988	Phil Collins 4.519.483	"A Groovy Kind of Love" https://www.youtube.com/watch?v=HsC_SARyPzk 9.038	Atlantic	2
673	November 5, 1988	The Beach Boys 4.176.826	"Kokomo" https://www.youtube.com/watch?v=KNZVzlfJIY4 4.167	EEG	1
674	November 12, 1988	The Escape Club 759.927	"Wild, Wild West" https://www.youtube.com/watch?v=3uCAWUXYKUM 0.759	Atlantic	1
675	November 19, 1988	Bon Jovi 12.596.751	"Bad Medicine" https://www.youtube.com/watch?v=eOUtsybozjg 25.193	PolyGram	2
676	December 3, 1988	Will to Power 774.117	"Baby, I Love Your Way / Freebird Medley (Free Baby)" https://www.youtube.com/watch?v=79r_XaUU7yE 0.774	Epic	1
677	December 10, 1988	Chicago 396.748	"Look Away"♪ (1989) https://www.youtube.com/watch?v=2uKLTtVqQpE 0.793	Reprise	2
678	December 24, 1988	Poison 16.207.016	"Every Rose Has Its Thorn" https://www.youtube.com/watch?v=c56vEgA4fjU 48.621	Capitol	3

1989

Nº	Fecha	Artista/Visualizaciones	Título/Enlace/Puntuación	Discográfica/Sem.N1
679	January 14, 1989	Bobby Brown 6.070.871	"My Prerogative" https://www.youtube.com/watch?v=5cDLZqe735k 6.07	MCA 1
680	January 21, 1989	Phil Collins 3.771.135	"Two Hearts" https://www.youtube.com/watch?v=SidxJz94Svs 7.542	Atlantic 2
681	February 4, 1989	Sheriff 281.000	"When I'm with You" https://www.youtube.com/watch?v=6gHjFzdyTxY 0.281	Capitol 1
682	February 11, 1989	Paula Abdul 1.010.127	"Straight Up" https://www.youtube.com/watch?v=TXJ6qm9Ia-Q 3.03	Virgin 3
683	March 4, 1989	Debbie Gibson 5.315.203	"Lost In Your Eyes" https://www.youtube.com/watch?v=8Ms3mJFkSeg 15.945	Atlantic 3
684	March 25, 1989	Mike + The Mechanics 8.870.810	"The Living Years" https://www.youtube.com/watch?v=uGDA0Hecw1k 8.87	Atlantic 1
685	April 1, 1989	The Bangles 7.183.985	"Eternal Flame" https://www.youtube.com/watch?v=PSoOFn3wQV4 7.183	Columbia 1
686	April 8, 1989	Roxette 12.856.224	"The Look" https://www.youtube.com/watch?v=LIVi7ZNIiI 12.856	EMI 1
687	April 15, 1989	Fine Young Cannibals 861.854	"She Drives Me Crazy" https://www.youtube.com/watch?v=majFrn3j1Co 0.861	MCA 1
688	April 22, 1989	Madonna 14.335.193	"Like a Prayer" https://www.youtube.com/watch?v=79fzeNUqQbQ 43.005	Warner Bros. 3
689	May 13, 1989	Bon Jovi 57.948.591	"I'll Be There for You" https://www.youtube.com/watch?v=mh8Mlp2FOhc 57.948	PolyGram 1
690	May 20, 1989	Paula Abdul 1.218.459	"Forever Your Girl" https://www.youtube.com/watch?v=0pyxKqdtR8 2.436	Virgin 2

691	June 3, 1989	Michael Damian 246.029	"Rock On" https://www.youtube.com/watch?v=K2v-DMpgO7o 0.246	A&M	1
692	June 10, 1989	Bette Midler 3.040.190	"Wind Beneath My Wings" https://www.youtube.com/watch?v=c9ZMDPf9hZw 3.04	Atlantic	1
693	June 17, 1989	New Kids on the Block 8.353.666	"I'll Be Loving You (Forever)" https://www.youtube.com/watch?v=ZT_7UjCVELg 8.353	Columbia	1
694	June 24, 1989	Richard Marx 83.117	"Satisfied" https://www.youtube.com/watch?v=7sOjdusDUzE 0.083	EMI	1
695	July 1, 1989	Milli Vanilli 2.286.556	"Baby Don't Forget My Number" https://www.youtube.com/watch?v=JhyzGDPwmYU 2.286	Arista	1
696	July 8, 1989	Fine Young Cannibals 5.508.420	"Good Thing" https://www.youtube.com/watch?v=xrOek4z32Vg 5.508	MCA	1
697	July 15, 1989	Simply Red 23.506.490	"If You Don't Know Me By Now" https://www.youtube.com/watch?v=zTcu7MCtuTs 23.506	EEG	1
698	July 22, 1989	Martika 11.741.015	"Toy Soldiers" https://www.youtube.com/watch?v=LvdLovAaYzM 23.402	Columbia	2
699	August 5, 1989	Prince 141.936	"Batdance" https://www.youtube.com/watch?v=Oqnc6lvpf0U 0.141	Warner Bros.	1
700	August 12, 1989	Richard Marx 50.841.817	"Right Here Waiting" https://www.youtube.com/watch?v=S_E2EHVxNAE 152.525	EMI	3
701	September 2, 1989	Paula Abdul 3.020.785	"Cold Hearted" https://www.youtube.com/watch?v=o7aShcmEksW 3.02	Virgin	1
702	September 9, 1989	New Kids on the Block 88.716	"Hangin' Tough" https://www.youtube.com/watch?v=cZBc0ncWEZk 0.088	Columbia	1
703	September 16, 1989	Gloria Estefan 632.635	"Don't Wanna Lose You" https://www.youtube.com/watch?v=J1x1WGtePSE 0.632	Epic	1

704	September 23, 1989	Milli Vanilli 9.198.194	"Girl I'm Gonna Miss You" https://www.youtube.com/watch?v=ZbUENJ5FjBk 18.396	Arista	2
705	October 7, 1989	Janet Jackson 2.581.828	"Miss You Much" https://www.youtube.com/watch?v=IVF0zcqr9Dg 10.327	A&M	4
706	November 4, 1989	Roxette 59.879.335	"Listen To Your Heart" https://www.youtube.com/watch?v=yCC_b5WHLX0 59.879	EMI	1
707	November 11, 1989	Bad English 4.516.052	"When I See You Smile" https://www.youtube.com/watch?v=cu6pclWsxzs 9.032	Epic	2
708	November 25, 1989	Milli Vanilli 1.737.513	"Blame It on the Rain" https://www.youtube.com/watch?v=hFWngq2L99o 3.475	Arista	2
709	December 9, 1989	Billy Joel 29.634.445	"We Didn't Start the Fire" https://www.youtube.com/watch?v=eFTLKWw542g 59.268	Columbia	2
710	December 23, 1989	Phil Collins 87.707.166	"Another Day in Paradise" https://www.youtube.com/watch?v=Qt2mbGP6vF 350.828	Atlantic	4

Muestra seleccionada

20-julio-2015

TOP	Nº BB	FECHA	ARTISTA	TEMA	PRODUCTORA	ENLACE YouTube	VISITAS	SEM. Nº1	PUNTOS
1	535	9 JUL, 1983	The Police	Every Breath You Take	A&M	https://www.youtube.com/watch?v=OMOGaugKpzs	153.491.005	8	1227.928
2	530	5 MAR, 1983	Michael Jackson	Billie Jean	Epic	https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y	158.064.762	7	1106.453
3	518	24 JUL, 1982	Survivor	Eye of the Tiger	Scotti Bros.	https://www.youtube.com/watch?v=btPJPfnesV4	111.405.051	6	668.43
4	621	14 FEB, 1987	Bon Jovi	Livin' On A Prayer	PolyGram	https://www.youtube.com/watch?v=IDK9Qqlzhwk	151.035.931	4	604.143
5	532	30 ABR, 1983	Michael Jackson	Beat It	Epic	https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFD0Qe0	135.040.251	3	405.12
6	668	10 SEP, 1988	Guns N' Roses	Sweet Child O' Mine	Geffen	https://www.youtube.com/watch?v=1w7OglMMRc4	201.825.042	2	403.65
7	544	4 FEB, 1984	Culture Club	Karma Chameleon	Virgin/Epic	https://www.youtube.com/watch?v=JmcA9LIIXWw	123.349.847	3	370.049
8	710	23 DIC, 1989	Phil Collins	Another Day in Paradise	Atlantic	https://www.youtube.com/watch?v=Qt2mbGP6vFI	87.707.166	4	350.828
9	627	16 MAY, 1987	U2	With or Without You	Atlantic	https://www.youtube.com/watch?v=	115.153.652	3	345.46

						=XmSdTa9 kaiQ			
10	484	22 MAY, 1980	Pink Floyd	Another Brick in the Wall	Columbia	https://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U	82.768.983	4	331.075
11	539	1 OCT, 1983	Bonnie Tyler	Total Eclipse of the Heart	Columbia	https://www.youtube.com/watch?v=lcOxhH8N3Bo	72.622.253	4	290.489
TOP	Nº BB	FECHA	ARTISTA	TEMA	PRODUCTORA	ENLACE YouTube	VISITAS	SEM. Nº1	PUNTOS
12	566	13 ABR, 1985	USA for Africa	We Are the World	Columbia	https://www.youtube.com/watch?v=Zi0RpNSELas	69.946.010	4	279.784
13	654	12 MAR, 1988	Rick Astley	Never Gonna Give You Up	RCA	https://www.youtube.com/watch?v=dQw4w9WgXcQ	132.039.045	2	264.078
14	641	24 OCT, 1987	Michael Jackson	Bad	Epic	https://www.youtube.com/watch?v=dsUXAEzaC3Q	116.882.438	2	233.764
15	514	20 MAR, 1982	Joan Jett and the Blackhearts	I Love Rock 'n' Roll	Boardwalk	https://www.youtube.com/watch?v=M3T_xeoGES8	32.125.085	7	224.875
16	542	10 DIC, 1983	Paul McCartney & Michael Jackson	Say, Say, Say	Columbia	https://www.youtube.com/watch?v=aLEhh_XpJ-0	32.491.043	6	194.946
17	492	4 OCT, 1980	Queen	Another One Bites the Dust	Elektra	https://www.youtube.com/watch?v=rYOWxgSXdEE	60.170.714	3	180.512
18	563	16 FEB, 1985	Wham! Feat. George Michael	Careless Whisper	Columbia	https://www.youtube.com/watch?v=izGwDsrQ1eQ	55.705.969	3	167.117

19	580	19 OCT, 1985	a-ha	Take On Me	Warner Bros.	https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914	160.673.465	1	160.673
20	481	19 ENE, 1980	Michael Jackson	Rock with You	Epic	https://www.youtube.com/watch?v=5X-Mrc2l1d0	38.337.444	4	153.349
21	700	12 AGO, 1989	Richard Marx	Right Here Waiting	EMI	https://www.youtube.com/watch?v=S_E2EHVxNAE	50.841.817	3	152.525
TOP	Nº BB	FECHA	ARTISTA	TEMA	PRODUCTORA	ENLACE YouTube	VISITAS	SEM. Nº1	PUNTOS
22	550	9 JUN, 1984	Cyndi Lauper	Time After Time	Portrait	https://www.youtube.com/watch?v=VdQY7BussJNU	72.918.423	2	145.836
23	632	11 JUL, 1987	Heart	Alone	Capitol	https://www.youtube.com/watch?v=1Cw1ng75KP0	48.376.209	3	145.128
24	559	17 NOV, 1984	Wham!	Wake Me Up Before You Go-Go	Columbia	https://www.youtube.com/watch?v=plgZ7gMze7A	47.687.700	3	143.063
25	511	21 NOV, 1981	Olivia Newton-John	Physical	MCA	https://www.youtube.com/watch?v=vWz9VN40nCA	14.282.353	10	142.823
26	504	16 MAY, 1981	Kim Carnes	Bette Davis Eyes	Capitol	https://www.youtube.com/watch?v=EPOIS5taqA8	15.673.839	9	141.064
27	562	2 FEB, 1985	Foreigner	I Want to Know What Love Is	Atlantic	https://www.youtube.com/watch?v=loWXMtjUZWM	70.388.302	2	140.776

28	534	28 MAY, 1983	Irene Cara	Flashdan ce... What a Feeling	Casablanca	https://www.youtube.com/watch?v=ILWSp0m9G2U	21.899.358	6	131.396
TOP	Nº BB	FECHA	ARTISTA	TEMA	PRODUCTORA	ENLACE YouTube	VISITAS	SEM. Nº1	PUNTOS
29	561	22 DIC, 1984	Madonna	Like a Virgin	Warner Bros.	https://www.youtube.com/watch?v=s_rX_WL100	20.619.670	6	123.718
30	649	23 ENE, 1988	Michael Jackson	The Way You Make Me Feel	Epic	https://www.youtube.com/watch?v=HzZ_urpj4As	115.629.937	1	115.629

4.2.- Descripción de la ficha de análisis formal

A la hora de plantear el tipo de análisis formal que nosotros queríamos desarrollar en la investigación, nos hemos basado en el artículo de Rodríguez y Aguaded (2013), denominado *Propuesta metodológica para el análisis del videoclip*.

Analizar, etimológicamente, significa descomponer, desatar. En nuestro proceso queríamos partir del todo compacto y uniforme para dividirlo en las partes que segmentan su discurso formal. Pretendemos sistematizar el estudio, por lo tanto, lo más eficaz es realizar una ficha de análisis.

El vídeo musical se puede descomponer desde diferentes puntos de vista con o sin ficha de análisis, Vernalis (2004) por ejemplo, no utiliza ningún tipo de ficha de análisis, al igual que otros autores como Viñuela (2009) o Sedeño (2006), con enfoques muy diferentes.

Siguiendo la línea de aplicar los criterios objetivos que planteamos para la selección, también apostamos por dar uniformidad a cada uno de los treinta vídeos musicales que vamos a estudiar, utilizando una ficha de análisis común a cada uno de ellos. Es probable que encontremos aspectos que resaltar en algunos y que quedarán limitados en otros, pero todos serán abordados atendiendo a los mismos parámetros.

Elaboración de la ficha

El trabajo de aplicación de una ficha de análisis para cualquier texto audiovisual conlleva la adecuada elaboración de la misma, y en este caso, junto con la asesoría de la directora de la investigación, hemos decidido dividirla en cuatro partes, siguiendo la tendencia del artículo de Rodríguez y Aguaded, que implementan las funciones de segmentación, análisis e interpretación en su propuesta metodológica. El modelo extraído por los autores está principalmente basado en las obras de Casetti y Di Chio (1991) y Bordwell y Thompson (1995).

En este apartado vamos a justificar cada una de las partes de la ficha de análisis para, posteriormente, exponer una ficha de análisis tipo y seguidamente

proceder al desarrollo de cada uno de los contenidos que se van a analizar en los subapartados del formato de análisis.

Optamos por una diferenciación en cuatro partes consistentes en: ficha técnica, estructura del tema, análisis formal (subdividido en tres partes, en visual, sonoro y gráfico) y por último la interpretación formal del vídeo musical.

La primera sección, consistente en una ficha técnica, tiene una función de localización y de ubicación y aportar información básica del vídeo musical a modo de cabecera. La segunda parte aborda la estructura del tema, intentando encontrar las características musicales y narrativas de la canción, que aunque nuestro análisis no se centre, como veremos, en los aspectos narrativos, sí es necesario atenderlos en algunos de los apartados.

Es en el tercer apartado correspondiente al análisis formal dónde se centrará el núcleo de nuestro análisis. En este punto intentaremos agrupar todas las características formales que caracterizan el discurso del vídeo musical, atendiendo a aspectos visuales sonoros y gráficos. En el último apartado utilizaremos el epígrafe de interpretación formal del vídeo musical para incluir conclusiones parciales de cada uno de los análisis. A continuación vemos una ficha tipo vacía previa al análisis.

Ficha de análisis tipo

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO
ARTISTA
DIRECTOR
DISCOGRÁFICA
FECHA Nº 1 / SEMANAS
PUNTUACIÓN
DURACIÓN
ENLACE YouTube

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO			
2	Estrofa 1			
3	Estribillo			
4	Estrofa 2			
5	Estribillo			
6	Puente			
7	Estribillo			

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN
- TAMAÑOS DE PLANOS
- PUNTO DE VISTA
- ANGULACIONES DE PLANOS
- MOVIMIENTOS DE CÁMARA
- FORMAS DE PASO
- CONTINUIDAD VISUAL
- ELIPSIS
- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN
- RITMO
- PUESTA EN ESCENA
- TRANSTEXTUALIDAD

3.2.- SONORO

- VOZ
- MÚSICA
- EFECTOS
- SILENCIO

3.3.- GRÁFICO

- TIPO
- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO
- INTENCIÓN

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Contenidos de los apartados de la ficha de análisis

En el primer punto de la ficha de análisis de la investigación formal de los vídeos musicales, vamos a desarrollar una tabla técnica informativa de datos que pueden ser relevantes para el análisis y la investigación posterior. La primera sección de dicha tabla la asignamos al título del tema, seguido de artista y director/realizador que conste en los créditos del vídeo musical en fuentes acreditadas páginas webs como *Billboard*, *songfacts* o la base de datos de *IMVDb*, cotejando siempre la información en varias de ellas.

También esta primera recopilación inicial incluye la información de la discográfica, que puede ser interesante debido a que algunos grupos cambian de discográfica y de tendencia o de imagen a lo largo de la década. La siguiente fila de la tabla hace referencia a la fecha en la que ese tema alcanzó el número uno para ubicarnos temporalmente en el año de lanzamiento, ya que podrían existir diferencias estéticas y formales en los vídeos musicales de alguno que se realice al principio o en los años finales. En la misma casilla se incluye el número de semanas en la que estuvo liderando el ranking de Billboard.

El siguiente apartado de la ficha técnica hace referencia a la puntuación obtenida tras nuestro proceso de selección de la muestra. Los clips se van a ordenar del 1 al 30, de mayor a menor puntuación. Para finalizar esta tabla inicial con formato común a todos los vídeos musicales, apuntamos la duración del clip y el enlace de YouTube para facilitar una localización rápida, y en el caso de existir varias versiones del mismo clip subidas, saber a cuál nos estamos refiriendo cuando le aplicamos el análisis.

El segundo bloque de nuestra ficha de análisis formal, lo hemos denominado *estructura*. En él vamos a incluir dos subapartados que hacen referencia en el primero, al concepto del videoclip y en el segundo, al esquema de minutado de la canción. Con respecto al 2.1, concepto del videoclip, vamos a intentar explicar cuál es la trama fundamental, si es que se trata de un videoclip narrativo, o el tipo de representación que realizan los artistas si se trata de un videoclip performativo. Es el punto de la ficha técnica en el que nos movemos en

cierta forma en el terreno narrativo, intentando interpretar lo que la historia de ese clip nos quiere transmitir.

En el 2.2, denominado esquema de minutado, tenemos una tabla diseñada con varios parámetros interesantes en la descripción formal de la canción. Hemos establecido un formato parecido a la escaleta, donde incluimos números de bloques consecutivos. Después, la siguiente columna establece de forma predefinida, la estructura en bloques más común de una canción pop, que consta de una intro más o menos larga, seguida de la primera estrofa, a continuación el estribillo, luego la segunda estrofa, seguido de nuevo el estribillo a la que sucede el puente instrumental o vocal o mixto, para finalizar con estribillos y bises. Es una estructura tipo que aligera el trabajo pero que frecuentemente puede sufrir variaciones, ya que los formatos de las canciones son diferentes.

La siguiente columna es la más voluminosa porque vamos a transcribir la letra, en todos los casos en inglés, subdividida en cada uno de estos bloques. La importancia de la letra es fundamental en algunos clips musicales en el que se conoce la canción, pero el mensaje de la letra textual no es tan fácil de adivinar si no se tiene conocimiento de la lengua en inglés. Insertamos la letra original sin traducir debido a que es más fácil entender las expresiones en la lengua materna, que traducidas al español pueden perder parte de su sentido. Tenemos por lo tanto, la opción de traducir fragmentos y expresiones, pero optamos por no colocar la traducción completa en español.

En la que le sigue a su derecha, minutamos la duración de cada uno de los bloques, sin la intención de que sea un minutado exclusivo para el realizador. No serviría para un guión técnico porque el minutado requiere de más precisión en los compases para coordinarlos con el ritmo de la imagen, pero sí para hacernos una idea de la duración de cada uno de los bloques.

Y por último, la columna de la derecha la dedicamos a observaciones, donde indicaremos por ejemplo, si la intro es instrumental o si el puente tiene una duración de tantos segundos, después entra parte vocal y vuelve a ser instrumental, etc.

El tercer bloque de nuestra ficha técnica concentra todo el análisis formal de la investigación. A su vez, lo dividimos en tres apartados visual, sonoro y gráfico, que abarcan todas las categorías formales analizables en un texto audiovisual. Con respecto al 3.1, análisis visual, tenemos 12 categorías o puntos para incluir en el análisis. Los describimos brevemente a continuación.

En el apartado de composición, intentaremos ver cuáles son las líneas generales de composición de planos en la imagen. Analizaremos el uso de la perspectiva, el formato la horizontalidad, espacios de referencia y leyes básicas de composición. El siguiente punto lo dedicamos a los tamaños de planos. Dadas las características fragmentadas del formato, es habitual encontrarnos con múltiples tamaños de plano, pero pretendemos ver cuáles son los predominantes en ese videoclip, cuándo se usan y con qué intención. Estableceremos escala de planos básicas tal y como hemos referido en el cuerpo teórico.

Punto de vista es un apartado en el que nos centraremos en la elección del realizador a la hora de mostrarnos la historia o la representación musical. Si el punto de vista es objetivo, nos muestra el desarrollo desde la posición de una tercera persona, y si el realizador incluye planos en los que nos pone en la visión de uno de los personajes de la acción, pues indicaremos que el uso de ese plano es subjetivo.

Angulaciones de planos es otro punto importante, ya que los realizadores de publicidad y de vídeos musicales utilizan el juego de las angulaciones para resaltar, minimizar y en algunos casos llamar la atención sobre el tipo de encuadre que se está utilizando. Lo habitual es el desarrollo de alturas normales, pero también podríamos encontrar usos específicos del picado y contrapicado, llegando a las angulaciones extremas como cenital o nadir.

Con respecto a los movimientos de cámara, también hemos que dedicar un apartado a los desplazamientos de la cámara. Puede ser que se desplace la cámara físicamente, como un travelling, que rote sobre cualquiera de sus ejes vertical u horizontal, como pueden ser las panorámicas o que simule el movimiento mediante la variación de la distancia focal de las ópticas en el caso del zoom.

También queremos analizar el vídeo musical desde la perspectiva de las formas de paso que se han utilizado para la edición del clip. El ritmo de la canción, la estética o la temática, pueden no sólo condicionar los tipos de planos, sino también las transiciones, movimientos etc.

En el apartado correspondiente a la continuidad visual veremos situaciones concretas en las que el realizador tiene que resolver posiciones de cámara, angulaciones o desplazamientos para mantener la continuidad temática, estética o temporal, sirviéndose para ello de las leyes básicas de la realización.

La elipsis también tiene cabida en este análisis. Cuando se planifica una realización, hemos de dar la información al espectador necesaria para reconstruir toda la historia, y aunque se trata de un elemento narrativo, el realizador tiene que tener muy en cuenta su presencia para planificar su actuación en función de las imágenes necesarias para el desarrollo del clip.

En el tratamiento de la realización queremos ver cuál es el estilo que el realizador imprime a ese vídeo musical: si busca la continuidad, elige la fragmentación o pretende dar una visión estética diferente de lo que cuenta la canción, siendo este un apartado en el que influyen varios de los aspectos tratados anteriormente.

El ritmo merece un apartado dedicado. Diferenciaremos en el tipo de ritmo interno y externo que el realizador utiliza para marcar el tempo del videoclip visual. Evidentemente el tema musical condiciona en muchos casos el ritmo visual del vídeo, pero el realizador puede optar por variaciones que den lugar a composiciones complementarias con el sonido de la canción. Hablaremos de ritmo interno cuando sobre un encuadre sucedan acciones que el espectador aprecie en el uso del campo y fuera de campo. Y hablaremos de ritmo externo cuando nos refiramos a la cadencia de planos dentro de una parte o del conjunto del vídeo musical.

En la puesta en escena nos vamos a centrar en todos los elementos artísticos del vídeo musical. Comentaremos la decoración, maquillaje, vestuario o peluquería y aspectos técnicos como la iluminación, cuando se usen como recurso dramático, así como atrezzo y utilería destacada en el clip.

Incluiremos en el apartado de transtextualidad todas aquellas referencias evidentes o inducidas que el vídeo musical realice sobre otros textos audiovisuales, o sobre el videoclip en sí mismo, incluyendo funciones referenciales, intertextuales, etc.

El 3.2 nos lleva al apartado sonoro del videoclip, donde analizaremos las cuatro formas sonoras básicas que puede incluir una banda sonora. La voz, la analizaremos en función del uso que tiene dentro del clip, eminentemente cantada, pero también puede ser dialogada o narrada. Y sin ser expertos en música vocal, realizar alguna calificación sobre la voz del artista.

Acerca de la música, veremos si cubre la totalidad del clip o si hay partes en las que hace una pausa para ceder el protagonismo a la acción, y sobre todo cómo se inicia y cómo concluye en coordinación con las imágenes.

Los efectos y ruidos ambientales también son una posibilidad como recurso formal y aportan profundidad de ambiente, escenario, etc. ya sea de forma autónoma, es decir sólo escuchamos el efecto, o integrado en la banda musical. Y por último el silencio como recurso dramático, ausencia de sonido para provocar expectación o crear tensión, o en usos diferentes, calma o relajación.

El tercer elemento formal del análisis es el gráfico, dónde vamos a incluir todas aquellas referencias textuales y gráficas que podemos ver en el desarrollo de un vídeo musical. Hemos establecido aquí tres subapartados donde explicaremos el tipo elemento gráfico, su ubicación y descripción de cada uno de los elementos detectados.

Sobre esos factores aplicaremos criterios de diegético o extradiegético en función de la intervención en el desarrollo de la historia o su inserción posterior. Y por último intentaremos interpretar la intencionalidad y la función que cumple cada uno de esos elementos gráficos dentro de la estructura visual del clip.

En el apartado cuarto de nuestra ficha de análisis vamos a efectuar lo que hemos titulado como una interpretación formal del vídeo musical. No se trata de una crítica a los realizadores de clips de hace 30 años, sino todo lo contrario, un resumen de las posibilidades visuales, estéticas y formales que estos

realizadores han abierto a posteriores creativos en el ámbito del clip musical. Este punto hace la función de conclusión parcial de cada uno de los clips, y se incluye al final de su ficha de análisis. Como el título reza, se trata de una interpretación personal que hacemos basada en el conocimiento, la experiencia y la formación en el ámbito audiovisual, y tratando de ser constructivos aunque realicemos apreciaciones formales en cada uno de los vídeos estudiados. Aunque los clips están ordenados del 1 al 30 por una puntuación objetiva, en este apartado de la interpretación formal todos son iguales de importantes y merecen una valoración formal acorde a la relevancia que han demostrado en su época, alcanzando un número 1, que no todas las canciones pudieron conseguir, y que además se mantienen de actualidad gracias a un número de visualizaciones en YouTube.

Trataremos de proporcionar a cada uno de los clips la importancia y respeto que merece, intentando en algún caso realizar aportaciones que mejoren, a nuestro criterio, la estética de la realización de ese clip.

CAPÍTULO 5: Análisis de los vídeos musicales

Comenzamos con la aplicación de la ficha de análisis formal que hemos diseñado a cada uno de los clips musicales que han resultado del proceso de selección de muestras descrito con anterioridad. La ordenación prioriza la puntuación obtenida por lo que los presentamos clasificados de mayor a menor.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Every Breath You Take
ARTISTA	The Police
DIRECTOR	Godley & Creme
DISCOGRÁFICA	A&M
FECHA Nº 1 / SEMANAS	9-JUL-1983 / 8
PUNTUACIÓN	1227.928
DURACIÓN	3 min 55 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=OMOGaugKpzs

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical posee un carácter performativo. Nos presenta la representación en blanco y negro de la canción del trío The Police. Los otros elementos que intervienen son unos músicos, violinistas, y un observador de excepción que es el hombre misterioso con sombrero que limpia los cristales y que representa la metáfora de la letra del tema.

El vídeo parece introducir la canción mediante la proyección de la mente de alguien que está fumando e inicia todo el desarrollo del tema cuándo se fija en el cenicero. Al final del clip retornamos a esa misma situación.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		16s	Instrumental
2	Estrofa 1	Every breath you take and every move you make Every bond you break, every step you take, I'll be watching you Every single day and every word you say Every game you play, every night you stay, I'll be watching you	32s	
3	Estrillo	Oh, can't you see you belong to me How my poor heart aches with every step you take	16s	
4	Estrofa 2	Every move you make, every vow you break Every smile you fake, every claim you stake, I'll be watching you	18s	4s instrumentales que dan paso al puente, sin segundo estrillo

5	Puente	Since you've gone I've been lost without a trace I dream at night, I can only see your face I look around but it's you I can't replace I feel so cold and I long for your embrace I keep crying, "Baby, baby, please"	52s	De los que 27s son instrumentales para dar paso a la estructura final
6	Estribillo	Oh, can't you see you belong to me How my poor heart aches with every step you take Every move you make and every vow you break Every smile you fake, every claim you stake, I'll be watching you Every move you make, every step you take, I'll be watching you I'll be watching you Every breath you take and every move you make Every bond you break, every step you take (I'll be watching you) Every single day and every word you say Every game you play, every night you stay (I'll be watching you) Every move you make, every vow you break Every smile you fake, every claim you stake (I'll be watching you) Every single day and every word you say Every game you play, every night you stay (I'll be watching you) Every breath you take and every move you make Every bond you break, every step you take (I'll be watching you) Every single day and every word you say Every game you play, every night you stay (I'll be watching you)	1m 40s	Estribillo + estrofa 1 con coros y bises

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos acorde a la estética cinematográfica del vídeo musical está muy elaborada. La luz es un elemento más de la composición y se incluye en la mayoría de los encuadres como un elemento destacado, ya sea en forma de haz luminoso, brillo o ausencia de luz en las sombras.

Los encuadres se trabajan para enlazarlos unos con otros, incluso colocar superposiciones en las zonas no ocupadas aparentemente. Las texturas, gracias a la iluminación lateral y dura quedan resaltadas, así como el alto contraste de las imágenes que presentan zonas absolutamente en sombras.

La imagen que presenta esta composición suele ser bastante plana, debido a que el fondo negro no permite mucha sensación de profundidad ni concepción espacial, solamente algunos movimientos de cámara permiten superponer elementos y trabajar el espacio desde la profundidad de la distribución de los motivos.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los planos poseen diferentes tipos de encuadre según la localización del mismo, basándose en la figura humana. Así encontramos primeros planos, sobre todo del cantante, aunque también se incluyen del bajo y batería.

Los planos medios sirven para ver la acción de tocar los instrumentos y los planos detalles se usan para cerrar el encuadre, en el inicio y el fin, sobre el cenicero para abrir y cerrar la representación musical.

Los planos generales incluyen a todo el grupo dentro de la escena, aunque tardamos en el progreso lineal del vídeo musical en tener una concepción de la ubicación de cada uno de los músicos. El realizador dispone un tipo de plano medio convencional que después va a utilizar para superposiciones de los violinistas y los otros músicos y componer un plano de grupo a base de planos medios superpuestos.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista que utiliza el vídeo musical es objetivo en todo momento. Los planos iniciales y finales del cenicero pueden dar una impresión de acercamiento subjetivo no realista, pero al final, cuando vemos la mano que apaga la colilla, se rompe esta ilusión de subjetividad.

- ANGULACIONES DE PLANOS

La tónica general del vídeo musical es la angulación normal, con algunas variaciones sobre la altura de los músicos. Podemos encontrar superposiciones con músicos en angulación normal y otros tomados con ligero contrapicado.

El movimiento de grúa sobre la cristalera y hacia los músicos, parte de la angulación normal, al contrapicado y las elevaciones que también se realizan sobre Sting, cuando toca el contrabajo, también varían en altura. De todas formas, los planos más significativos en este aspecto son el primero y el último, que consisten en travelling avante y retro al final, desde angulación cenital.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara no son demasiado abundantes en el vídeo musical pero sí poseen mucha calidad. Iniciamos el videoclip con un travelling descendente sobre el cenicero y salimos al siguiente plano de la batería abriendo con el movimiento de cámara hasta ver el músico tocando. También encontramos algunos movimientos laterales en forma de traveling demostrativos sobre los músicos violinistas alineados uno detrás de otro.

Es significativo el movimiento de cámara realizado sobre el primer plano del cantante que rectifica su encuadre lateralmente para iniciar un zoom avante algo rápido sobre el pianista que comentaremos al final.

Otro momento destacado es cuando el cantante mira hacia arriba en primer plano y la cámara sube siguiendo su mirada, hasta quedar totalmente en cuadro oscuro y encadenar con el movimiento de grúa, que abre el plano desde el ventanal hasta la composición más amplia del videoclip, con músicos, cantante y el hombre que limpia las ventanas al fondo.

El movimiento descendente desde la lámpara de cristal que se produce en el minuto 3:10 de videoclip, y que continúa con el traveling avante sobre el grupo hasta encadenar con el misterioso hombre del sombrero, es uno de los movimientos más trabajados que observamos.

- FORMAS DE PASO

Las transiciones que utiliza el realizador para cambiar de plano también son variadas. Emplea en pocas ocasiones el corte, debido a que el tempo lento de la canción le invita a encadenados, en algún caso extremadamente largos, donde casi más parece una superposición que una transición.

Las superposiciones las emplea de forma reiterada llegando hasta componer cinco imágenes en pantalla utilizando las zonas central y las esquinas del encuadre. También encontramos algún efecto de congelado y de cortinilla que puede romper un poco en la línea del clip, pero que añade variedad visual a las formas de paso.

Los encadenados más destacados son los que nos llevan del cenicero inicial a la batería, y el encadenado final, que hace coincidir la forma del platillo con la del cenicero para iniciar el movimiento final.

- CONTINUIDAD VISUAL

El realizador se sirve de la iluminación direccional y dura para dar continuidad visual a la estética de los planos. Al principio del clip, no tenemos clara la ubicación de cada una de las posiciones de los músicos, y nos tenemos que guiar por la procedencia de la iluminación y los espacios de referencia que nos dejan los músicos en su orientación en el encuadre: escorzos a izquierda y a derecha.

A partir de la mitad del vídeo musical ya tenemos planos de ubicación con violinistas a la izquierda, pianista al fondo junto con batería, guitarra a la izquierda y cantante en primer término. Es un esquema compositivo que mantiene para ir pasando de encuadrar un músico a otro sin perder la referencia espacial.

El esquema clásico de planificación de cámaras desde la ley de semicírculo lo utiliza de forma inteligente, con ese juego de superposiciones que le permite alterar la ubicación de los músicos sin perder el raccord visual.

- ELIPSIS

El vídeo musical presenta una estructura elíptica desde el momento en el que nos introducen en el cambio de dimensión cuando hacemos el traveling sobre el

cenicero, y encadenamos con los primeros planos de la actuación del grupo. Desde entonces el tiempo real y el tiempo fílmico parecen no tener ningún tipo de alteración, y la elipsis no se usa hasta que volvemos a mantener un encuadre sobre el círculo de la batería que coincide, al encadenar, con el cenicero y la mano que apaga la colilla, cerrando la estructura de la historia.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El realizador elige un registro monocámara para la grabación de los planos del vídeo musical. Utiliza la iluminación independiente para cada uno de los músicos y la grabación se haría probablemente, de forma individual.

También cuenta con dispositivos para el movimiento, más concretamente una grúa que le permite desplazamientos verticales y avances y retrocesos en profundidad. Dispone la cámara para conseguir el encuadre deseado teniendo en cuenta las superposiciones que se incluirán después en la postproducción. Durante la captura de imagen, el realizador ya tiene en mente todas las posibilidades de edición con las que va a explotar cada uno de los planos. Los personajes no se mueven demasiado, con lo que queda en manos del realizador darle la dinámica necesaria a la imagen para amoldarse al tempo de la canción.

- RITMO

El ritmo interno del plano es bastante escaso, como acabamos de significar. Los músicos y cantantes no tienen desplazamiento alguno y su movimiento se limita a la interpretación de la canción o tocar el instrumento. Todo el poder dinámico de la imagen queda delegado al ritmo externo, que el realizador opta por bajar hasta una cadencia de 5 o 6 segundos por plano, incluso hay superposiciones que están en pantalla más de 4 segundos.

El ritmo lento, tan marcado de la melodía, permite al realizador la suavidad en los desplazamientos de cámara que realiza con la grúa y los ajusta al ritmo de la canción.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena es sobria. Partimos de un plano detalle de una mesa con un cenicero y otros elementos, para integrarnos en la representación de la canción por parte de batería, guitarra y contrabajo.

Tenemos un fondo totalmente oscuro y la iluminación hace todo el trabajo de modelado de la figura de cada uno de los músicos. Normalmente se dispone en angulación picada y posición lateral apoyadas por un kicker.

La indumentaria de los músicos ayuda este efecto, ya que se trata de ropa blanca y negra que realza o anula la presencia de luz y que favorece la iluminación sobre las partes del cuerpo que no llevan ropa: cara, cuello y brazos. El guitarrista lleva camisa blanca y con chaqueta negra. No distinguimos más detalles del hombre del piano y del misterioso hombre del sombrero que limpia

los cristales, ya que se encuentran en una posición de contraluz sobre la ubicación de la cámara. Esa ventana al fondo es la única fuente de iluminación natural que tenemos en la imagen y que en la parte central del videoclip justifica la iluminación, pero al principio y al final solamente contamos con la iluminación lateral y contras que producen ese efecto de claroscuro en las caras, cuerpos e instrumentos musicales.

- TRANSTEXTUALIDAD

No se trata de una canción romántica, aunque la melodía y la interpretación vocal en algún caso pueda parecerlo. La letra va acorde a la interpretación que realiza Sting de la canción, bastante hierática y desafiante en algunos planos, como podemos observar en los encuadres frontales en los que el cantante mira directamente a la cámara.

La letra habla de posesión y de celos, y la figura del hombre que limpia las ventanas puede ser una metáfora de la frase que se repite continuamente en la letra: *te estaré observando*.

La estética de cine negro se puede corroborar con el cigarrillo apagado en el cenicero, propia de la atmósfera de las películas de detectives de los años 40, la estética de claroscuro, donde la sombra adquiere protagonismo ante las partes iluminadas y quizá se hace un homenaje a ese cine con el sombrero que lleva el hombre que limpia el ventanal.

Analizando la discografía de Sting, podemos encontrar una canción que enlace, en un aspecto más positivo con ésta, se llama *If You Love Somebody Set Them Free*.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Sting es la única que escuchamos junto a los coros en la interpretación de la canción, no hay otra forma vocal presente en el desarrollo del videoclip. La oímos con matices suaves y que emplea el rasgado como recurso.

- MÚSICA

Es una melodía bastante repetitiva y en algún sentido monótona, que posee cierto carácter hipnótico y que puede inducir por su tempo e interpretación qué se trata de una canción del tipo balada. Cubre desde el principio al final el desarrollo del vídeo musical, y al final resuelve con un fade out lento acompañando a los coros.

- EFECTOS

No podemos distinguir ningún tipo de efecto ambiental o ruido en el desarrollo del vídeo musical, ni tampoco encontramos un uso imitativo de la música que no sea el producido por los propios instrumentos musicales.

- SILENCIO

El videoclip no hace uso dramático del silencio

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No existen elementos gráficos textuales en toda la duración del vídeo musical. Al final cuándo encuadramos el tambor de la batería, antes del encadenado con el cenicero, se puede distinguir algún tipo de numeración que no logramos identificar, al menos en la copia que hemos visionado.

Una vez que funde a negro encontramos lo que se denomina *copy*: el copyright con la leyenda 1983, año de la edición, y la productora A&M Records Ltd.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

El tipo de rotulación, si es que la consideramos así en la batería, tiene carácter diegético, y sobre todo la línea final realizada con un generador de caracteres que se edita en postproducción y que tiene forma extradiegética.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de la numeración de la batería suponemos que es identificativa, para montar y desmontar el instrumento, y los datos del copy poseen una intencionalidad informativa y preventiva ante cualquier uso no autorizado de imágenes y música.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

La canción es la que más alta puntuación ha obtenido en nuestra fórmula habilitada para seleccionar la muestra representativa de los vídeos musicales que siguen teniendo actualidad por las visualizaciones del canal de Youtube. Además de las ocho semanas de número uno, supera los 150 millones de visualizaciones, con lo que eleva su puntuación por encima de los 1.200 puntos. Para tomar una referencia, es el doble de la canción que se sitúa en tercera posición, y sólo seguida de cerca por uno de los grandes clásicos de Michael Jackson, Billie Jean.

El tema *Every breath you take* es uno de los que más ha equivocado en su interpretación al menos a dos generaciones criadas al amparo de la música pop: aquellos que se guiaron por la melodía, sin entender el mensaje de la letra de la canción, concibieron la canción como una de las mejores baladas de la historia, y ciertamente es una estupenda canción, pero en ningún caso trata acerca del amor, o al menos del amor correspondido. Sting escribió la canción en una etapa convulsa de su vida sentimental y es una composición que habla de la posesión, los celos y la obsesión insana.

El vídeo musical es uno de los más destacados de la historia de los vídeos musicales, situado casi siempre entre las listas de los mejores clips de siempre. Posee un estilo propio, identificativo, y como ya hemos citado basado en la estética del cine negro, con grandes contrastes de luces y sombras.

El realizador hace un trabajo compositivo y fotográfico en cada plano, elige puntos de vista acordes a la interpretación de la canción y busca planos contrastados que aumenten la fuerza visual de la imagen, sobre todo de Sting, que en muchos casos puede parecernos frío. De hecho es lo que trata de transmitir el cantante. Para ello, se coloca la cámara en lugares donde importa tanto lo que la luz revela, como lo que la sombra oculta, y juega a que el espectador recomponga figuras de músicos e instrumentos.

Los movimientos de cámara están perfectamente acompañados al montaje de los planos de la imagen fija. Son fluidos y de una ejecución impecable. Pero si pudiéramos desde aquí, desde este modesto análisis, realizar alguna aportación formal al vídeo musical indicaríamos que en el montaje hay dos planos, al menos desde nuestra opinión, que rompen la dinámica y la estética del vídeo musical. Uno de ellos es un zoom a una velocidad demasiado elevada y con un reencuadre, a nuestro parecer mejorable, sobre el pianista tras un primer plano rectificado de Sting.

El segundo plano que sometemos a debate es el plano congelado a modo de cortinilla que separa las dos superposiciones de, a la izquierda los cuatro violinistas y, a la derecha, del guitarrista. Lo hace demasiado lento y revela la bidimensionalidad de la pantalla, recordando al espectador que está visualizando una superficie plana.

Pero en definitiva, la dirección dual de Godley & Creme hace que en 1983 que se abra una nueva puerta a los vídeos musicales performativos, insertando la pequeña historia con la presencia del cenicero, y ofreciendo una estética y una fotografía cinematográfica que logra adherirse de forma intemporal al tema de The Police.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Billie Jean
ARTISTA	Michael Jackson
DIRECTOR	Steve Barron
DISCOGRÁFICA	Epic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	5-MAR-1983 / 7
PUNTUACIÓN	1106.453
DURACIÓN	4 min 54 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBD0_Y

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El argumento del vídeo musical, o como algunos autores le llaman *short film* debido a su apariencia más de cortometraje que de videoclip, trata de la historia de un fotógrafo que con intención de captar una instantánea de Michael Jackson que le comprometa, no sabemos si a modo detective o de paparazzi del corazón, persigue a Michael por todas las calles sin conseguir la deseada instantánea. Al final, con la colaboración de una vecina que avisa a la policía justo antes de que tome una fotografía por la ventana de una habitación de hotel, el fotógrafo es detenido y el cantante se vuelve a escapar.

El plano final, sujeto a interpretaciones, nos indica que lo que no te pertenece, no se puede forzar, enlazando con la letra de la canción que resume la historia vivida por el cantante cuando una de sus fans le acosó atribuyéndole la paternidad de su hijo: *-But the kid is not my son-*

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		29s	Instrumental
2	Estrofa 1	She was more like a beauty queen from a movie scene I said don't mind, but what do you mean, I am the one Who will dance on the floor in the round She said I am the one, who will dance on the floor in the round	57s	

		<p>She told me her name was Billie Jean, as she caused a scene Then every head turned with eyes that dreamed of being the one Who will dance on the floor in the round</p> <p>People always told me be careful of what you do And don't go around breaking young girls' hearts And mother always told me be careful of who you love And be careful of what you do 'cause the lie becomes the truth</p>		
3	Estribillo	<p>Billie Jean is not my lover She's just a girl who claims that I am the one But the kid is not my son She says I am the one, but the kid is not my son</p>	27s	2s instrumentales que dan paso a la segunda estrofa
4	Estrofa 2	<p>For forty days and forty nights The law was on her side But who can stand when she's in demand Her schemes and plans 'Cause we danced on the floor in the round So take my strong advice, just remember to always think twice (Don't think twice, don't think twice)</p> <p>She told my baby we'd danced till three, then she looked at me Then showed a photo my baby cried his eyes were like mine (oh, no!) 'Cause we danced on the floor in the round, baby</p> <p>People always told me be careful of what you do And don't go around breaking young girls' hearts She came and stood right by me Just the smell of sweet perfume This happened much too soon She called me to her room</p>	58s	
5	Estribillo	<p>Billie Jean is not my lover She's just a girl who claims that I am the one But the kid is not my son Billie Jean is not my lover She's just a girl who claims that I am the one But the kid is not my son She says I am the one, but the kid is not my son</p>	41s	
6	Puente		15s	Instrumental
7	Estribillo	<p>Billie Jean is not my lover She's just a girl who claims that I am the one But the kid is not my son She says I am the one, but the kid is not my son</p> <p>She says I am the one, (you know what you did, (she says he is my son)breaking my heart babe) She says I am the one</p> <p>Billie Jean is not my lover Billie Jean is not my lover Billie Jean is not my lover Billie Jean is not my lover (don't Billie Jean) Billie Jean is not my lover Billie Jean is not my lover</p>	49s	Repite la última frase hasta fade out

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición en el vídeo musical tiene un carácter de fragmentación muy destacado. En la postproducción, que en este vídeo se nota abundante, se trabajan aspectos como encuadres dentro del encuadre y esa fragmentación pictórica que quiere ilustrar el trabajo del fotógrafo, apoyándose en imágenes en blanco y negro para darle esa estética fotográfica.

Los encuadres abiertos de situación nos ponen en relación a los personajes con el entorno y la profundidad la busca el realizador cuando colocan la cámara en esquinas o angulaciones que abren espacio por detrás y por delante de los personajes en la composición.

Los fondos también tienen una función destacada, ya que los encuadres se buscan para que el fondo prolongue la mirada del espectador hacia el infinito. El color es otro factor importante en la composición: la vestimenta de Michael Jackson tiene identificación tanto en las imágenes en color como en blanco y negro.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de planos varían a lo largo de todo el vídeo musical, de hecho se convierte en seña de identidad del cantante la forma de presentación en la que por fragmentación de planos detalle: zapatos, calcetines, guantes, sombrero, etc. se recompone la figura del intérprete y se le identifica con facilidad. El primero de los planos detalles es el de la moneda girando en el aire.

Los planos generales nos presentan el decorado principal formado por el hotel y la calle, en ángulo recto, con las baldosas luminiscentes. Planos detalles y primeros planos expresivos cuando el cantante va entrar en la cama y el fotógrafo está a punto de hacer la foto, justo antes de que la policía le arreste. En esa situación, el plano general fijo se compone con la cama con dosel y tras la ventana frontal el paparazzi acechando con su cámara.

El plano final es un plano general donde vemos la marcha de la policía con el fotógrafo y las pisadas luminiscentes de un Michael Jackson invisible.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene objetivo a lo largo del vídeo musical, el realizador nos presenta de forma fragmentada cada uno de los personajes pero desde el punto de vista de una tercera persona.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Observamos diversidad en las angulaciones, sobre todo en los planos iniciales fragmentados, donde vemos al fotógrafo y sus detalles desde angulaciones muy distintas. Los planos medios los vemos contrapicados, y detalles como los zapatos sí tiene una angulación elevada sobre la normal.

El cantante es su seguimiento por el camino de baldosas luminiscentes es registrado con un ligero picado, que nos aumenta la sensación de profundidad y nos permite ver mejor su trayectoria.

La angulación se utiliza también para mantener el raccord de miradas y de movimiento, como cuando Michael Jackson sube la escalera del hotel, que tenemos una posición bastante picada para dar la sensación de altura y componer a la vecina con el teléfono en la parte inferior izquierda del encuadre.

El plano final general y con un claro contrapicado, ya que se encuentra a la altura del primer piso de un edificio de enfrente del hotel, nos presenta el decorado final y la marcha detenida del fotógrafo que se cruza con el vagabundo convertido en un hombre de éxito. Es un buen ejemplo de cómo concluir con un plano fijo con ritmo interno, que a veces nos da la sensación de que es obligado un final con un zoom o travelling retro.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El ritmo de la realización parece fluido tras el visionado, pero cuando queremos buscar el análisis de los movimientos de cámara, nos damos cuenta de que no hay demasiada variedad de desplazamientos a lo largo del clip.

El primero que vemos es un par de pasos de Jackson seguidos desde un lateral y posteriormente, algunos reencuadres significativos cuando él apoya un zapato en la papelera, se le sigue con un travelling lateral de acompañamiento hasta que llega a la columna.

Después asistimos a la parte más dinámica del videoclip, en la que Jackson baila sobre las baldosas luminosas y gracias a la fragmentación en dos y tres partes de la pantalla, la imagen nos parece dinámica. Hay un travelling de acercamiento hacia Michael Jackson que se edita a continuación de un acercamiento sobre una cama con dosel, que comentaremos en el análisis final. Vemos numerosos congelados y fragmentaciones del encuadre que acompañan a los leves rectificadores que producen algunos zoom de corto recorrido.

- FORMAS DE PASO

El realizador utiliza para la transición entre planos el corte y el encadenado, incluyendo superposiciones de imágenes y sobre todo fragmentando el encuadre en diferentes cortinillas que multiplican la imagen del cantante.

Incluso encontramos un fundido de salida-entrada, equivalente en gramática audiovisual a un punto y aparte en un texto escrito, que no es muy habitual en

los vídeos musicales ya que es una técnica que ralentiza bastante la narración. Lo podemos observar en el minuto 1:48 del clip.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad visual aquí se basa en mantener el *raccord* de desplazamiento y de miradas entre la dirección del cantante y hacia donde mira su perseguidor. Para ello, el realizador dispone de varios planos generales que orientan al espectador en la posición que se encuentra cada uno de ellos. De esta forma, Barron elige el lado exterior entre la acera y la pared del decorado para seguir el movimiento de Jackson por las baldosas luminosas.

La otra situación comprometida para la continuidad es el paso de subir la escalera de la habitación del hotel y la entrada a la habitación, donde el realizador mantiene el mismo eje de desplazamiento de los personajes y compone por este orden en horizontal y de derecha a izquierda: la puerta, la ventana y la cama, en el lado contrario de la colocación de la cámara.

- ELIPSIS

Empezamos a trabajarla desde el mismo momento en que vemos acciones fragmentadas del fotógrafo y de Michael Jackson caminando por la calle de forma despreocupada. Son momentos en los que el fotógrafo ha intentado captar una instantánea y no lo ha conseguido en distintos intentos.

La elipsis como evolución de una trama secundaria a la historia principal, tenemos la trama del vagabundo al que Jackson lanza su moneda, y que al final recuperamos cuando se cruza con el fotógrafo detenido como una persona importante.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es fotográfico y cinematográfico. El realizador, como vemos en otros vídeos musicales de la, utiliza técnicas de fragmentación para recomponer un espacio de mayores dimensiones. Dispone de una sola cámara y en principio no vemos la necesidad de incluir algún dispositivo desplazamiento como una grúa, Dolly o un dispositivo *steadycam* que parece que lo utiliza en algunos planos, pero que apenas realiza movimientos continuados con él.

La técnica por lo tanto es monocámara con edición posterior, y además es un trabajo de edición planificado, porque hay numerosos planos que se dividen en dos tres y cuatro partes y que el realizador ha tenido que seleccionar cada una de esas partes y capturadas por separado. No pretende una realización efectista, sino que trata de ser eficaz en la narración de la historia y la caracterización de los personajes.

- RITMO

El ritmo de la realización es bastante ágil, sobre todo al principio, con la sucesión de planos cortos que lleva un ritmo medio de dos segundos por plano. En la mitad del vídeo musical, cuando ya se nos presenta a Michael Jackson, vemos que aumenta ligeramente la cadencia de planos y pasamos a seguimientos un poco más largos de 3 o 4 segundos por plano. Incluso el plano en el que se apoya en la columna tiene una duración de más de 5 segundos. En la parte del camino de baldosas luminosas el ritmo de planos parece aumentar, pero lo que realmente aumenta es la división de la pantalla y por eso multiplicamos las imágenes, contando cada una de esas cortinillas como un plano independiente. Un buen ejemplo de sonido sincrónico con la imagen, son los pasos al principio iluminando cada baldosa al ritmo de la música.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena nos coloca a los personajes en una ambientación de la década de los 80. Por la ropa del fotógrafo, al estilo detectivesco de los años 40 o incluso los zapatos de Michael Jackson, podríamos interpretar que se trata de una puesta en escena con una ambientación de época, pero aspectos tecnológicos como las cámaras fotográficas y los accesorios que se ven delatan tecnología actual.

Las localizaciones son principalmente tres en decorados independientes como son la calle, el callejón por el que sube a la habitación y la propia habitación. Todo tiene sensación de decorado, con una estética intencional que repetirá en posteriores clips (semejanzas de puesta en escena con *Smooth Criminal*).

El peinado y vestimenta de Jackson se convertirá en uno de los símbolos identificativos en su carrera profesional, así como algunos de los pasos de baile que ejecuta, tales como el que se pone de puntillas sobre sus zapatos de charol.

La iluminación es contrastada sobre todo en la parte de la habitación y en el callejón por donde sube las escaleras. El decorado que hace de calle tiene una ambientación homogénea en su sección principal, que nos permite ver los escaparates y los rótulos de las tiendas.

- TRANSTEXTUALIDAD

La idea de la canción entronca con una de las situaciones pintorescas en las que se puede enfrentar cualquier estrella de la canción actualmente: perseguidos de alguna forma para captar esa fotografía comprometedora que reporte beneficios al fotógrafo o a la industria del entretenimiento en general.

En el vídeo se presenta a un Jackson esquivo, y casi mágico, ya que cada paso que da cada elemento que toca lo ilumina y lo mejora. Aquí podemos asociar a la leyenda del Rey Midas, ya que la moneda que lanza al vagabundo hace que progrese en la vida de forma sustancial. La otra trama de progreso, gracias a la influencia de Jackson, se da en el gato, que vemos pequeño, luego algo más

grande cuando se cruza por la papelería, y al final acabamos viendo el lomo de un tigre.

No vemos a Billie Jean porque se trata de una metáfora que incluye a todas las fans obsesivas del artista.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Michael Jackson es la presencia fundamental vocal que podemos escuchar en todo el vídeo musical. Tiene una tonalidad aguda, pero en este vídeo especialmente se le encuentran matices que nos recuerdan a un éxito suyo anterior llamado Ben, en el que todavía siendo niño, presenta tesituras parecidas a las que es capaz de reproducir en Billie Jean.

- MÚSICA

Cubre todo el metraje del vídeo musical y presenta una melodía muy marcada y repetida, ideal para los pasos de baile del cantante, que usa sintetizadores para reproducir algunas notas sostenidas, y que en algunos momentos nos recuerda a trazos de la música estilo disco de la década anterior.

- EFECTOS

No escuchamos efectos de sonido o de ruido ambiental que proporcionen información de la interacción de los personajes con el entorno.

- SILENCIO

Tampoco se edita la banda sonora ningún momento en el que podamos afirmar que se produce un uso dramático del silencio.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

La rotulación que podemos distinguir en el decorado del vídeo musical se centra sobre todo en los carteles del plano general que nos ofrecen de la calle, donde vemos un cartel verde con el rótulo *Ronald's*, un anuncio parcial de tabaco en una valla a la derecha y los indicadores de *watches* (relojes) y cameras.

Más significativo es la rotulación en gruesos caracteres en el periódico que se le cae al fotógrafo. El nombre de *Billie Jean* aparece en la portada. También podemos distinguir el modelo de la cámara con la que se obtiene la Polaroid en la que vemos que Michael Jackson ha desaparecido de la imagen, y distinguimos el módulo *autofocus 660*. Cuando él baila por el camino de baldosas luminosas, vemos a la derecha del encuadre un croma incrustado con imágenes de dos chicas y distinguimos el nombre de *Luisa*. Y por último, el elemento interactivo que supone el luminoso de neón rojo, *hotel*, que se va encendiendo a medida que Michael Jackson sube los escalones.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

Todos los elementos tienen carácter diégetico, y muchos de ellos interactúan con el cantante o con el fotógrafo y no se limitan simplemente a formar parte de un decorado.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de todos los rótulos de la calle es informativa y publicitaria de lo que ofrecen local. Hotel, en neón rojo tiene la misma función, y el periódico tiene una intencionalidad de repercusión social, y por eso el fotógrafo persigue al cantante. La rotulación Luisa en el cromó, nos permite ver algunas de las fans a las que se supone que hace alusión la letra del tema.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Es la canción que junto con *Beat it* lanzó al estrellato mundial a Michael Jackson y convirtió el álbum al que pertenece, *Thriller*, en el más vendido de todos los tiempos. El tema surge de alguna experiencia traumática del cantante con algunas de sus fans, que le mandaron cartas e incluso invadieron su espacio privado para acosarle e intentar hacerle responsable de la paternidad de una criatura. Jackson escribe esa canción y llama a todas esas fans de forma genérica Billie Jean, así hemos el motivo de que no veamos en ningún momento a la chica que hace referencia la canción y le espera en la cama del hotel. Para el vídeo se establece una historia de persecución de una fotografía comprometida de la estrella del pop.

El realizador pone en práctica técnicas fotográficas para buscar ese look cinematográfico que pretende darle al videoclip, y qué más tiende a asemejarse a un cortometraje. La técnica, como ya se ha indicado, se basa en la fragmentación espacial aportando múltiples puntos de vista, pero tal y como hacemos en este apartado, un análisis minucioso de su aspecto visual y formal, nos lleva a plantearnos en algún momento la idoneidad formal de algunas decisiones del realizador.

Un par de ejemplos de esta argumentación, pueden ser un travelling que se realiza sobre la parte superior de la cama y que tiene una duración muy breve al enlazarse rápidamente con otro plano del cantante. Otro caso aún más evidente, pero que realmente dudamos si es un error de edición o que la versión del clip que se ha adaptado para la plataforma de YouTube es más corta y sea colado ese plano, lo podemos observar en el minuto 1:18, justo después de que Michael apoye su pie en la papelera para limpiarse el zapato y la ilumine hay un plano del fotógrafo en ligero contrapicado y plano medio, que no llega a durar más de algunos frames y que en ningún momento justifica su presencia.

Se trata de uno de los clips icónicos de la década de los 80, con un tema acorde a la calidad de la visualización de la historia que se nos representa: vídeos performativos y narrativos que pretenden ilustrar la canción añadiéndole la

narración visual, con el objetivo de que tema musical e imagen se fijen en el imaginario colectivo de toda la generación que creció viendo y escuchando estas pequeñas joyas de 4 minutos, y que con el tiempo y gracias internet disponemos de tarifa plana para disfrutarlas y estudiarlas.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Eye of the Tiger
ARTISTA	Survivor
DIRECTOR	Bill Dear
DISCOGRÁFICA	Scotti Bros.
FECHA Nº 1 / SEMANAS	24-JUL-1982 / 6
PUNTUACIÓN	668.43
DURACIÓN	4 min 10 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=btPJPFnesV4

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El videoclip es de un concepto performativo: de lo que se trata es demostrar el grupo en la interpretación de la canción, pero también encontramos una evolución y en este sentido podemos encontrar podemos dividir el clip en tres partes: una dónde los componentes se van uniendo uno tras otro a la formación caminando por las calles con determinación. En la segunda parte, ensayan en unas condiciones deficientes, con un almacén lleno de trastos viejos y usados. Y una tercera parte, cuando el grupo alcanza el éxito y termina interpretando la canción en un escenario con buenos medios instrumentales y técnicos sobre fondo dorado.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		49s	Instrumental
2	Estrofa 1	Risin' up, back on the street Did my time, took my chances Went the distance, now I'm back on my feet Just a man and his will to survive So many times, it happens too fast You trade your passion for glory Don't lose your grip on the dreams of the past You must fight just to keep them alive	34s	Estrofa doble
3	Estribillo	It's the eye of the tiger, it's the thrill of the fight Risin' up to the challenge of our rival	20s	3s instrumentals para dar paso a la segunda estrofa

		And the last known survivor stalks his prey in the night And he' watchin'us all with the eye of the tiger		
4	Estrofa 2	Face to face, out in the heat Hangin' tough, stayin'hungry They stack the odds 'till we take to the street For the kill with the skill to survive	16s	
5	Estribillo	It's the eye of the tiger, it's the dream of the fight Risin' up to the challenge of our rival And the last known survivor stalks his prey in the night And he's watchin' us all with the eye of the tiger	20s	
6	Puente		10s	Instrumental
7	Estrofa 3	Risin' up, straight to the top Had the guts, got the glory Went the distance, now I'm not gonna stop Just a man and his will to survive	16s	Rompe la estructura habitual con la 3ª estrofa
6	Estribillo	It's the eye of the tiger, it's the dream of the fight Risin' up to the challenge of our rival And the last known survivor stalks his prey in the night And he's watchin' us all with the eye of the tiger The eye of the tiger The eye of the tiger The eye of the tiger	1m17s	

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos es correcta, consigue captar bien la profundidad de las calles y las avenidas durante el movimiento de los miembros del grupo por ellas. Composición basada en la luz y la cromaticidad, destacan todos los luminosos y neones con los que básicamente se iluminan los planos.

Los encuadres presentan composiciones de los elementos en los que predomina la horizontalidad, y la disposición de los elementos, como son los miembros del grupo en dos formaciones principales. Una de ellas piramidal, con el cantante al frente y dos a los lados hasta sumar los cinco miembros del grupo, formando una punta de flecha en profundidad. La otra en fila de a uno en dirección al almacén.

En los ensayos los encuadres incluyen todos los elementos y trastos que hay en el lugar. Los encuadres son más recargados por incluir infinidad de formas y objetos.

En la tercera parte, cuando el grupo toca en un escenario apropiado, la disposición de los elementos es mucho más regular, con el cantante al frente flanqueado por bajo y guitarra, batería al fondo y teclado de perfil a la derecha, manteniendo esa disposición durante toda la actuación.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Como en casi todos los vídeos musicales se establece una relación entre diferentes tamaños de planos, incluso variaciones de encuadres dentro de la misma toma. En este caso cuando se trata de movimiento, el encuadre sigue a los personajes en planos enteros, de grupo y medios. En la actuación, con el

grupo ya está estático y cada músico ubicado en su lugar, los planos se reducen un poco más y podemos incluir primeros planos y planos detalle del cantante y de los músicos.

- PUNTO DE VISTA

Es objetivo en todo el vídeo musical. La cámara nos muestra los personajes desde la posición de una tercera persona. Podrían interpretarse como planos subjetivos los planos en los que empieza y termina el vídeo musical: Desde la posición del coche en movimiento, pero entendemos que para que el plano se ha considerado subjetivo, deberíamos incluir el marco del parabrisas o parte del volante o del salpicadero y colocar al espectador en una posición de acompañante dentro del coche. En este caso, la cámara está situada en el frontal del coche y rara vez una persona dispone de ese punto de vista para viajar en coche, por lo que el plano subjetivo no se consideraría como tal.

- ANGULACIONES DE PLANOS

En este apartado sí encontramos bastantes variaciones sobre la normal. Los planos de seguimiento del cantante de los miembros del grupo tienen una posición contrapicada con el objetivo de realzar la figura y aumentar la expresividad de fiereza y determinación que trata de representar. Durante los ensayos y la posterior representación en el escenario, tenemos varios juegos de zoom con angulaciones contrapicadas, siendo el plano más significativo en este sentido el que encontramos en el minuto 2:35 de vídeo musical, con una composición del grupo completo contrapicado sobre fondo dorado y la parrilla de iluminación arriba.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara en la primera parte del vídeo musical nos dan una sensación muy dinámica del inicio de la canción. Se trata de travelling de seguimiento frontales y laterales del grupo caminando por las calles. La cámara acompaña en el recorrido de los cinco integrantes de la formación hasta su lugar de ensayo. Se graban con técnica de cámara en mano y algunas panorámicas también se ejecutan de esa misma forma.

Después, en la actuación del grupo el clip se torna mucho más estático, casi rígido, ya que apenas se utilizan movimientos entre los músicos en la actuación. La dinámica se ralentiza por el uso de largos zoom o cortinillas con los que se trata enriquecer visualmente el clip.

- FORMAS DE PASO

El vídeo musical se inicia con un desenfoque-enfoque y luego todas las transiciones de las incorporaciones de los miembros del grupo se realizan por corte, al igual que las transiciones de los planos, mientras está ensayando en la segunda parte del clip. En el puente se incluyen algunos efectos visuales propios de la época, cómo cortinillas y lo que parece ser un intento de solarización, a

modo de transición. Así como un intento de zoom retro a cámara lenta, sobre el primer plano del cantante, tomado con óptica angular.

- CONTINUIDAD VISUAL

Siempre que se realiza un recorrido, la continuidad es algo a tener muy en cuenta por el realizador. En la primera parte, tiene que realizar el seguimiento los miembros del grupo sin perder la direccionalidad aparente: opta por planos frontales y laterales que mantienen un eje de acción de derecha a izquierda, y cuando quiere cambiar de lado del eje de acción, nos muestra el grupo doblando una esquina o cambiando de dirección.

Se da un buen ejercicio de continuidad en las actuaciones del grupo, incluso algunas partes de la indumentaria que usan los músicos, también se mantienen a lo largo del clip.

- ELIPSIS

Todo el videoclip se puede interpretar como un flashback. En el inicio vemos las calles desde el exterior de un coche para volver a la génesis del grupo, en una metáfora de cómo la banda se ha ido formando, añadiendo miembros a medida que el grupo principal avanza. Posteriormente así veríamos los inicios de la banda, tocando en lugares poco apropiados hasta que les llega el éxito y disponen de las mejores instalaciones en un escenario adecuado.

Al final volvemos a ver el plano del coche, cerrando el flashback y dando al clip el carácter elíptico que hemos mencionado.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es monocámara con edición posterior. Puede que en la última parte del clip, en la actuación sobre el escenario, se incluyeran varias cámaras más que proporcionen diferentes ángulos y puntos de vista, pero el realizador dispone planos frontales que no dan sensación de variar mucho visualmente

Hay un cambio en el clip, en la dinámica del primer minuto con ese seguimiento constante de la banda por la calle, que después se modifica en la representación de la canción, tanto en los ensayos como en el escenario.

El realizador podría haber continuado en la línea inicial, más dinámica y acorde de la canción. Emplea algunas ópticas que podríamos discutir, como la selección de algunos planos tomados con óptica angular, pero demasiado cercanos, y sí es verdad que proporcionan buena profundidad de campo, pero distorsionan demasiado las facciones de la cara cuando se trata de un primer plano.

- RITMO

Aquí es el apartado donde podríamos decir que adolece un poco el vídeo musical. Comienza con unos prometedores cortes sincronizados al estilo de la

época y un seguimiento del grupo por las calles acorde al ritmo musical. De hecho el ritmo interno en este caso toma el protagonismo porque son los pasos del grupo caminando los que van marcando el ritmo de la canción.

Pero posteriormente en los ensayos y en la actuación, cuando los músicos y cantantes están mucho más estáticos y parece que se reduce el ritmo interno, el realizador mantiene un ritmo externo de 5 o 6 segundos por plano, lo que puede resultar demasiado lento para el tempo de la canción.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena coincide con las tres localizaciones de las tres partes en las que hemos dividido el vídeo musical. En la primera, parece la zona de ocio para adultos de una gran ciudad norteamericana, donde apreciamos todo tipo de locales y personajes que habitan la noche de esa ciudad. El grupo recorre sus calles y no da la sensación de que que estuviera demasiada preparada la escenografía, ya que gente que aparece en el encuadre actúa como un poco sorprendida de lo que está pasando.

Una segunda localización es una especie de almacén, donde el grupo realiza sus primeros ensayos. Vemos algunos planos de transición que atraviesan lo que parecen ser bañeras, lavabos y sanitarios, hasta llegar a un nivel superior con trastos viejos donde tienen un hueco para ensayar.

Cuando llega el puente de la canción, es cuando se produce la transición al escenario con medios profesionales, donde el grupo se supone que ya ha alcanzado el éxito. La tela ondulante dorada al fondo le da ese toque de prestigio.

La iluminación aquí podemos decir que es diegética, porque muchos de los planos de la primera parte están iluminados con los neones y diferentes luces que hay en la calle. En la sala de ensayos, encontramos una iluminación más cálida, cenital. Y en la tercera parte, en el escenario, sí encontramos una parrilla de iluminación adecuada para espectáculos.

El cantante se caracteriza por la chaqueta de cuero que lleva y una especie de boina lateral, y los demás miembros del grupo usan indumentaria casual de los 70 y los 80.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este apartado corresponde indicar que la canción tuvo un gran éxito en cierta medida porque se incorporó en la tercera parte de la saga Rocky. De hecho fue compuesta especialmente para esa película siguiendo algunas indicaciones del propio Stallone, acerca de los arreglos y la inclusión de la tercera estrofa.

El vídeo musical, sin hacer referencia directa, sí es una evolución paralela a la del boxeador Rocky, que sale de las calles, de la una zona humilde, para alcanzar el éxito con esfuerzo y sacrificio.

La canción habla de la mirada del tigre, que es una de las frases que el personaje de Apollo Creed le aplica Rocky para que salga de esa vida de conformidad y acomodada, y que vuelva a tener esa actitud agresiva y determinada qué le llevó al éxito.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz del cantante es el único elemento vocal qué podemos encontrar en todo el vídeo, y la podemos calificar de aguda y algo nasal.

- MÚSICA

La música cubre la totalidad de la duración del clip. Se inicia con un ritmo de batería y de guitarra característico que se repite durante toda la intro. El final es un cese suave de la música acompañando el fundido a negro con el que acaba de clip.

- EFECTOS

No se incluye ningún tipo de efecto en la banda sonora que no sea el producido por los propios instrumentos musicales.

- SILENCIO

No hay un uso dramático del silencio en la mezcla musical del clip.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

La mayoría de los elementos gráficos que observamos cuando el grupo camina por las calles hacen referencia a locales de chicas y todo tipo de anuncios relativos a la industria del sexo: palabras resaltadas como *nude, girls, video, Bagdad, Cóndor, seduction love*, aparte de la señalización que encontramos en las calles, con una señal de tráfico de prohibido girar a la izquierda y anuncios de vídeos a 99 centavos.

Toda esa información gráfica se condensa en la primera parte del vídeo musical. Cuando el grupo realiza la interpretación tanto en la sala de ensayos como en la sala de conciertos, encontramos muchos menos elementos gráficos. En el almacén podemos distinguir un reloj grande blanco con las numeraciones en negro, y en la sala de conciertos podemos ver el nombre del grupo *Survivor*, en el frontal del bombo de la batería. En algunos planos se puede distinguir incluso la marca de la batería *Ludwig*.

Al final del clip una vez que sea fundido a negro, vemos la carátula del single con las facciones en primer plano de un tigre dibujado, el nombre del grupo *Survivor* y el nombre de la canción *eye of the tiger*.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

Todos los elementos, excepto la carátula final del vídeo del single que está incrustada tras el fundido a negro, tienen un carácter diegético ya que forman parte del decorado por donde interactúan los miembros del grupo en su recorrido.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de esos rótulos es publicitaria e informativa, intentando atraer los posibles clientes que deambulan en la noche. La marca de la batería tiene una connotación nominal y publicitaria, y el nombre del grupo en el frontal del bombo de la batería también de una función identificativa y promocional.

La carátula del single extradiegético, al final del clip, tiene una intención promocional y de imagen de cara a las ventas directas.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Es una de las grandes canciones de la década, creada *ex profeso* para la película Rocky III y éxito en las listas de venta y en reproducciones radiofónicas. Se trata del tema que cualquiera trae a su mente a la hora de poner banda sonora a un ejercicio físico, esa una asociación tiene un valor consolidado con el paso de los años.

El vídeo musical podría haber incluido imágenes de la película como gancho comercial, al igual que hicieron otras de las grandes películas de la década con su banda sonora, como por ejemplo Flashdance, Footloose o Top Gun que hicieron un montaje de vídeo musical con muchas de sus canciones. Comercialmente para este tema quizás hubiera sido lo más inteligente, pero el grupo optó por realizar su propio clip, intentando lanzar un mensaje similar de la película Rocky de progresión desde unos orígenes humildes hasta la cima del éxito.

La factura formal del vídeo musical tiene en su deber que ha notado en exceso el paso de los años. Visualmente el clip se inicia de forma dinámica, pero en las actuaciones peca de un poco rígido y quizá algo más primitivo de lo que se espera del tema: una canción que te invita al movimiento y a la actividad, presenta una imagen visual bastante estática en dos terceras partes de metraje.

La realización de las actuaciones podría aumentar el ritmo de plano interno y externo, debido a que tanto músicos como cantante permanecen bastante estáticos y la cadencia de planos es un poco baja.

No podemos decir que el tratamiento visual del clip sea deficiente, pero sí que podría haber seguido la línea dinámica con la que iniciaba la primera parte. En su favor, valorar que el grupo quisiera proyectar su imagen con la canción, en lugar de aceptar las propuestas de la productora de usar las imágenes de la película.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Livin' On A Prayer
ARTISTA	Bon Jovi
DIRECTOR	Wayne Isham
DISCOGRÁFICA	PolyGram
FECHA Nº 1 / SEMANAS	14-FEB-1987 / 4
PUNTUACIÓN	604.143
DURACIÓN	4 min 8 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=IDK9Qqlzhwk

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

El realizador nos hace una propuesta visual del vídeo dividida en dos partes. La primera en blanco y negro tiene un carácter de *making off* de los ensayos de la canción, con el auditorio vacío y haciendo pruebas de iluminación, sonido, cableado con arnés para elevar a los músicos, etcétera. Toda esta sección se diferencia por estar en blanco y negro.

A partir del minuto 2:40, coincidiendo con el segundo estribillo, se hace la transformación a una realización de un concierto en directo lleno de público y con la imagen en color. Así continúa hasta el final de la canción.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO	Once upon a time Not so long ago	45s	
2	Estrofa 1	Tommy used to work on the docks Union's been on strike He's down on his luck, it's tough, so tough Gina works the diner all day Working for her man, she brings home her pay For love, for love She says we've got to hold on to what we've got 'Cause it doesn't make a difference If we make it or not We've got each other and that's a lot For love, we'll give it a shot	48s	

3	Estribillo	Whooh, we're half way there Livin' on a prayer Take my hand and we'll make it, I swear Livin' on a prayer	16s	4s instrumentals para dar paso a la segunda estrofa
4	Estrofa 2	Tommy's got his six string in hock Now he's holding in what he used To make it talk, o tough, it's tough Gina dreams of running away When she cries in the night Tommy whispers baby it's okay, someday We've got to hold on to what we've got 'Cause it doesn't make a difference If we make it or not We've got each other and that's a lot For love, we'll give it a shot	46s	
5	Estribillo	Whooh, we're half way there Livin' on a prayer Take my hand and we'll make it, I swear Livin' on a prayer Livin' on a prayer	20s	Dobla la frase final
6	Puente	We've got to hold on ready or not You live for the fight when it's all that you've got	25s	Riff de guitarra
7	Estribillo	Whooh, we're half way there Livin' on a prayer Take my hand and we'll make it, I swear Livin' on a prayer Whooh, we're half way there Livin' on a prayer Take my hand and we'll make it, I swear Livin' on a prayer Whooh, we're half way there Livin' on a prayer	44s	Disuelve en fade out lento

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos se centra sobre todo en los músicos y en el escenario, incluyendo los elementos necesarios para establecer una diferenciación en profundidad. Quizás en este apartado los planos más trabajados son aquellos con los que se inicia el vídeo musical: los miembros del grupo a contraluz y plano detalle de las botas caminando hacia el escenario.

El resto del vídeo presenta una dinámica muy parecida, incluyendo en la segunda mitad al público y detalles del mismo tales como pancartas o discos de vinilo que quedan perfectamente encuadrados.

En algunos casos el realizador tiene que tener en cuenta la composición en vertical, y no tanto en horizontal como en la mayoría de los vídeos musicales, ya que los músicos disponen de un sistema de cableado que les permite elevarse, con lo que los encuadres tienen que prever el espacio de referencia necesario para captar el movimiento.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de planos se mueven entre los planos medios, con los que se sigue la narración de la letra con el cantante y los planos americanos y enteros, que nos permiten seguir su desplazamiento o los momentos cuando se agrupan para tocar la guitarra de dos en dos. Como hemos referido, los encuadres en un plano general favorecen los desplazamientos elevados de los músicos, y la visualización y perspectiva del gran escenario que supone el fondo.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene objetivo en todo momento. En las partes del *making of* y algunos planos con óptica angular puede parecer que nos acercamos como un personaje más a la banda mientras ensaya, pero entendemos que es una técnica de realización monocámara y que los músicos están relajados con los preparativos y bromeando a la cámara.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Las angulaciones que utilizan son variadas, ya que la técnica de cámara en mano permite elevar y bajar con cierto margen la cámara sobre la altura normal, pero en la realización del concierto la mayoría de los planos están situados a la altura de los ojos de una persona. En los planos picados, nos sentimos como un elemento más del público y vemos a la banda subida en el escenario desde un punto de vista más bajo.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara son uno de los elementos formales destacados de este vídeo musical, ya que no desarrolla historia narrativa, la espectacularidad la tiene que basar en la actividad de la cámara y encuadres en movimiento.

Encontramos traveling de acercamiento realizados con mano baja, movimientos de grúa que ascienden el punto de vista de la imagen al ritmo de la música, panorámicas verticales descriptivas, travelling de seguimiento del movimiento de los músicos.

Lo que no encontramos es ningún movimiento apreciable de zoom óptico, debido sobre todo a que el rápido montaje de los planos no permite este tipo de acciones. Se interrumpen y encadenan movimientos muy diversos y se combinan con planos fijos.

- FORMAS DE PASO

La forma preferida de pasar de plano en este vídeo musical es el corte, aunque los dos primeros planos con un inicio suave de la canción y el ralentizado que llevan en el movimiento, permiten su paso por encadenado lento.

Hay otro encadenado cuando la cámara pasa por debajo de la cortina de chispas y encadena con el cantante interpretando la canción en su primer verso. Al final resuelve con un fundido a negro con velocidad media.

- CONTINUIDAD VISUAL

La mayoría de los planos mantienen record visual con el que le precede y le sucede, ya que se trata de los mismos centros de atención: el cantante y los cuatro músicos del grupo en los que se centra toda la realización.

El espectador asume de forma natural el paso de los ensayos en blanco y negro al concierto en color. Se produce en un momento en el que entre el segundo estribillo entra con fuerza y el cantante hace un gesto a la cámara para que le siga en su carrera hacia el escenario.

- ELIPSIS

La gran elipsis que se produce en el vídeo musical es la transformación del lugar de ensayos con el escenario ya montado y las pruebas que están realizando, en el concierto en directo.

El realizador elige el momento en el que el cantante corre hacia el escenario y un travelling de seguimiento realizado con mano baja continúa la cámara tras de él en ese momento el cantante salta al escenario y da lugar a la transformación que suponemos ha sucedido progreso de tiempo y no se nos informa si de lugar.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

Un primer visionado del clip nos da entender que se trata de una realización musical de un concierto al uso, pero tras analizar el enorme despliegue de medios con el que se trabaja en la segunda parte del vídeo musical, hemos de tener en cuenta que es un trabajo complejo de coordinación muy rápida de tantas fuentes de imágenes.

La primera parte en blanco y negro puede ser considerada más sencilla y parece que está realizada con una técnica monocámara al estilo de *making off*, donde se intercalan los planos de la interpretación de la canción con algunos más divertidos de las pruebas sobre el escenario previas al concierto.

Pero cuando llega la realización en color del concierto en directo, entendemos que se pone en práctica una técnica de realización multicámara que mantiene en todo momento el record visual del grupo, situando cámaras en la parte frontal, lateral y dentro del escenario, para proporcionar una diversidad de imágenes, que permita darle al realizador múltiples recursos de visuales para poder mezclar a un ritmo de planos tan elevado como tiene el último minuto y medio.

- RITMO

Como acabamos de citar, junto con el tratamiento de realización y los movimientos de cámara, es el otro elemento que destaca en este vídeo musical a nivel formal.

En la primera parte del clip, la que corresponde a la sección en blanco y negro, el ritmo se sitúa a 2 o 3 segundos por plano, incluso menos en el estribillo. Pero cuando realmente se acelera la cadencia de planos es en la actuación en directo y en el puente musical, que encontramos planos a ritmo de menos de un segundo por plano, con todos con encuadres diferentes y movimientos coordinados.

El ritmo interior también es intenso pero predomina el externo. El cambio de plano rápido no permite un desarrollo interno de acciones que proporcionen mucha información.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena se concentra en dos espacios, que realmente son el mismo. Por datos en la producción sabemos que se trata del Coliseo Olímpico de Los Ángeles, que durante los ensayos permanece vacío de público y permite algunas carreras y bromas del cantante por la zona destinada al mismo.

Ya hemos indicado que se mantiene el *raccord* porque el escenario coincide cuando se transforma la imagen a color, y asistimos a la segunda parte donde se realiza el concierto en vivo.

La ropa es de estilo rock, con pantalones ajustados, botas con hebillas, chaquetas y pañuelo y bufanda al cuello.

La iluminación es contrastada en la primera parte del blanco y negro donde todavía no se ha puesto en práctica la iluminación del concierto. En la segunda parte, en la actuación con público, ya sí encontramos cambios de iluminación, colorido, angulaciones y efectos especiales como la cortina de chispas a la que hacíamos mención y con la que termina el vídeo musical.

Característico de este tipo de grupos es el peinado que utilizan, con pelo largo y rizado como otros rockeros de la época como yo *Europe* o *Poison*, por citar algunos.

- TRANSTEXTUALIDAD

La parte inicial del vídeo musical tiene un carácter cinematográfico, al estilo de *Tarantino* y su *Reservoir Dogs* pero con un grupo de rock a contraluz.

Durante el desarrollo del concierto hay pocos elementos significativos de referencia, pero sí encontramos en la letra de la canción dos personajes reales, Tommy y Gina, en los cuales está inspirada la historia de la letra y que al parecer fueron conocidos por el productor Desmond Child

Además en la intro, el cantante susurra unas palabras cómo *érase una vez* para dar a entender que nos va a contar una historia.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz del cantante y los coros, son la única forma vocal utilizada el desarrollo de la canción. Durante la intro se utiliza como si fuera un coro distorsionado. La interpretación vocal de la canción requiere tonos agudos para la tesitura normal de hombre, y en este sentido es conocido que al poco tiempo de estrenarse la canción, el cantante Jon Bon Jovi, dejaría de cantar las notas agudas, a las cuales le cuesta bastante llegar, y que le estaban suponiendo el principio de una enfermedad en las cuerdas vocales. En los conciertos han interpretado esas notas el guitarra y el batería, e incluso han llegado utilizar la técnica del playback.

- MÚSICA

En la melodía destaca la utilización del sintetizador para la introducción, y luego el guitarra Richie Sambora introduce un elemento que se denomina *TalkBox*, o *tubo de vidrio*, que distorsiona el sonido de la guitarra y lo hace tan peculiar en este tema.

La batería y el propio riff de guitarra en el puente musical son característicos de este tema musical.

- EFECTOS

No se incluye ningún efecto ambiental o ruido en la banda sonora del vídeo musical.

- SILENCIO

Tampoco contamos con el recurso del silencio dramático, que no sea propio de una intro suave o de un final lento del tema acabando música y estribillo a la vez.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No destaca el clip por incluir elementos gráficos relevantes, pero tras el visionado atento encontramos bastantes referencias al propio grupo. Dentro de los elementos textuales el más destacado es el suelo, donde en el escenario encontramos en una gran tipografía el nombre del grupo. También podemos leer *Bon Jovi* en la claqueta digital que nos hace ser consciente de que asistimos a la grabación de un vídeo musical.

Un elemento icónico que se distinguen varias ocasiones es la estrella azul situada en la guitarra eléctrica blanca, así cómo la marca de la batería, que aparece en varias ocasiones *Pearl*.

Entre el público también hay elementos autorreferenciales de la banda, utilizados como planos de recursos, tales como una sábana donde aparece el logo del disco y el nombre de la canción con corazones dibujados y los nombres de los miembros del grupo.

En primera fila del público también existe un cartel pintado a mano con el nombre de la canción y en uno de los planos traseros del público vemos con claridad el formato del disco de vinilo.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Todos los elementos que hemos estado tienen carácter de diegético, ya que forman parte de la puesta en escena del concierto.

- INTENCIÓN

La intencionalidad sí que puede variar debido a que todos los elementos que hacen referencia del grupo pretenden promocionar y afianzar el nombre de la canción y de la banda. La marca de la batería implica intencionalidad identificativa y promocional.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Es verdad que el vídeo no deja planos memorables para siempre en la retina del espectador, si descontamos los dos planos iniciales introductorios, en los que vemos el grupo acercándose al escenario. No se nos cuenta una gran historia visualmente, ni planteamos situaciones de puesta en escena fuera de lo común, pero tras un análisis formal minucioso podemos asegurar que asistimos a una gran realización musical, con la originalidad de dividir la actuación en dos partes. Le da un tono de *making of* a la primera, con un carácter desenfadado y casi cómplice con el espectador, que parte de una estética un tanto *amateur*.

Pero en el último minuto y medio de la canción, el realizador despliega todo el potencial de los recursos de imagen para editar planos de menos de un segundo al ritmo de la música, que deja al espectador con la impresión de haber asistido al concierto en vivo y en directo, por la multiplicidad de puntos de vista y por el cambio de plano constante, para no perder ni un detalle de la actuación en tiempo real. Es la puesta en escena en vivo, con todos los recursos visuales disponibles, para presentar la que fue declarada por **VH1** mejor canción de la década de los 80.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Beat It
ARTISTA	Michael Jackson
DIRECTOR	Bob Giraldi
DISCOGRÁFICA	Epic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	30-ABR-1983 / 3
PUNTUACIÓN	405.12
DURACIÓN	4min y 56 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFDQe0

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

El vídeo musical une los conceptos performativo y narrativo, por lo que lo podríamos considerar mixto en cualquiera de los casos. El clip se inicia con el llamamiento que van realizando los miembros de dos bandas rivales para concertar una reunión y efectuar un combate. El cantante en su habitación interpreta la letra sobre lo descabellado del hecho.

La historia continúa mostrando de forma paralela cómo ambas bandas se acercan al lugar de la disputa, y Jackson sale de su habitación con una cazadora de cuero roja que identificará ese vídeo para siempre, y se dirige al lugar del conflicto.

Cuando ya se ha iniciado la pelea, con los dos jefes con las muñecas atadas y navajas al aire, Michael Jackson interrumpe la contienda y todos juntos inician una coreografía en favor de la integración y contra la violencia.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		1m	20s iniciales de ambiente de bar y pasos, luego instrumental más ambiente

2	Estrofa 1	<p>They told him don't you ever come around here Don't want to see your face, you better disappear The fire's in their eyes and their words are really clear So beat it, just beat it</p> <p>You better run, you better do what you can Don't want to see no blood, don't be a macho man You want to be tough, better do what you can So beat it, but you want to be bad</p>	27s	
3	Estribillo	<p>Just beat it, beat it, beat it, beat it No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or right Just beat it, beat it Just beat it, beat it Just beat it, beat it Just beat it, beat it</p>	21s	Coros que doblan las frases finales
4	Estrofa 2	<p>They're out to get you, better leave while you can Don't want to be a boy, you want to be a man You want to stay alive, better do what you can So beat it, just beat it</p> <p>You have to show them that you're really not scared You're playin' with your life, this ain't no truth or dare They'll kick you, then they beat you, Then they'll tell you it's fair So beat it, but you want to be bad</p>	27s	
5	Estribillo	<p>Just beat it, beat it, beat it, beat it No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or right</p> <p>Just beat it, beat it, beat it, beat it No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or right</p> <p>Just beat it, beat it, beat it, beat it</p>	33s	
6	Puente		49s	Instrumental con un riff de guitarra
7	Estribillo	<p>Just beat it, beat it, beat it, beat it No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or right Just beat it, beat it Beat it, beat it, beat it</p> <p>No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or who's right Just beat it, beat it, beat it, beat it</p> <p>No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or right</p> <p>Just beat it, beat it, beat it, beat it No one wants to be defeated Showin' how funky and strong is your fight It doesn't matter who's wrong or right Just beat it, beat it Beat it, beat it, beat it</p>	1m 16s	

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

El realizador se ha esforzado en componer los planos utilizando la máxima profundidad de campo que le permite la óptica en la escena nocturna. Ya en el primer plano encontramos una composición en profundidad, donde la barra nos indica una línea de fuga importante. En el momento en el que los pandilleros se alinean uno detrás de otro también encontramos una composición en profundidad, en los desplazamientos se respetan las composiciones en horizontal, los miembros de la banda se disponen de forma de forma alterna presentando una estructura piramidal con el jefe al frente.

Los espacios de referencia son importantes en las tomas de Michael Jackson, ya que realiza movimientos y desplazamientos rápidos que necesitan estar cubiertos por el encuadre. En algunas composiciones se utilizan elementos de decorado para aumentar la sensación de perspectiva, tales como haces de iluminación o rejas y portones que encuadran el lugar donde se van a encontrar las bandas para la pelea.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de planos alternan las diferentes posibilidades de los encuadres. A medida que avanza el videoclip empezamos con planos medios para permitir el seguimiento de la banda y luego entramos en planos medios cortos y planos detalle para captar la expresividad de cada uno de los miembros.

En la habitación de Michael Jackson los planos son medios y cortos para favorecer la impresión de lo reducido del espacio y primeros planos cuando interpreta los primeros versos de la letra.

A medida que avanza el clip las bandas se encuentran y los planos son más amplios para ver el lugar con claridad y tener clara la disposición de los pandilleros. Cuando se inicia la pelea y Michael Jackson entra separarla empiezan una coreografía en la que predominan planos generales y de grupo, de 14 a 16 personas, que nos permiten ver los movimientos del cantante y la coreografía.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene objetivo en todo el vídeo musical no distinguimos un plano que nos dé la impresión de que el realizador nos ha querido presentar una visión subjetiva de la escena.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Observamos numerosas variaciones sobre la altura normal de la cámara, por ejemplo, todos los planos en los que Michael está sentado en su cama los vemos

en posición picada hasta que se levanta y le captan en un plano de altura normal. Los pandilleros son registrados en posiciones contrapicadas para realzar la figura y presentar a los miembros de la banda de forma amenazante.

Un vecino que se asoma también lo vemos en posición contrapicado, pero donde más variaciones hay sobre la altura normal de la cámara es durante la pelea con navajas, que la seguimos desde un punto de vista elevado para tener clara la ubicación de los contendientes. Seguidamente vemos bajar a Michael Jackson por una escalera en posición contrapicada. Durante la coreografía alternamos planos de altura baja con otros de altura más elevada ligeramente picados para apreciar los movimientos de baile. El último plano del clip también es memorable y termina con una imagen picada en plano general del grupo.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara en el videoclip son abundantes y en la mayoría de los casos tienen un carácter de seguimiento. Los dos primeros planos comienzan igual, con plano fijo y después seguimiento del movimiento de los pandilleros, al igual que el rectificado del encuadre sobre los que salen de la alcantarilla o el traveling reto que acompaña a los de la banda saliendo de un bar.

La primera vez que vemos a Michael Jackson es en un travelling lateral dispuesto sobre algún soporte que permite una traslación fluida de la cámara, del mismo modo que el seguimiento que se hace de los pandilleros por las calles durante la coreografía final. Los movimientos son de seguimiento, primero de los contendientes y de los miembros de las bandas y después de Michael Jackson cuando inicia el baile, y todos le siguen: son movimientos de travelling, con planos abiertos y alturas variadas que permiten la visualización completa de la coreografía y seguir el desplazamiento de todos los personajes.

- FORMAS DE PASO

El principal elemento de transición que se utiliza en el videoclip es el corte, ya que es un vídeo con mucha acción y permite el montaje alterno de las dos bandas dirigiéndose al punto de encuentro de forma simultánea. En el combate la acción más rápida hace que veamos la escena de diferentes puntos de vista gracias a la velocidad del corte.

- CONTINUIDAD VISUAL

El principal objeto de atención para asegurar la continuidad visual es mantener el raccord de desplazamiento opuesto de las dos bandas de pandilleros. Las dos deben concluir en el mismo punto, pero acercarse a él desde diferentes direcciones, el plano que el resumen esa direccionalidad lo encontramos en el 2:27, donde vemos las bandas acercándose en ángulo recto hacia el patio dónde se va a realizar la pelea.

El realizador nos va mostrando alternativamente una y otra banda personificada en sus jefes para no tener ninguna duda en el planteamiento. El movimiento de

cada una de las bandas además las identifica: cada vez que realiza un travelling sobre una banda, en la opuesta el movimiento es en la dirección contraria para marcar mejor las diferencias y mantener la continuidad visual.

- ELIPSIS

La historia se cuenta de forma elíptica, vamos viendo fragmentos del acercamiento y cómo se van citando cada uno de los miembros de la banda. Entendemos que cuando estamos observando a una banda la otra continúa su camino hacia el punto de encuentro, en eso consiste la función de elipsis.

Además, los desplazamientos quedan eliminados, unos van a pie y otros utilizan una especie de camioneta para transportarse, y sobre todo quedan eliminados los traslados de Michael Jackson: desde su casa, a ver que los bares están vacíos y el último traslado hasta el punto de encuentro del pelea.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

Para esta realización el autor selecciona un tipo de montaje alterno y asociativo, donde el espectador participa identificando cada uno de los miembros de la banda, asociándolo con el jefe, y acompañando a cada pandilla al lugar de encuentro de la pelea. Para ese fin dispone un sistema monocámara con edición posterior, como no puede ser de otra forma para este tipo de montajes alternos.

Una vez que confluyen en el punto de encuentro, la realización se vuelve más ágil, con variaciones sobre la misma perspectiva de la coreografía posteriormente y antes del combate con navaja. El realizador tiene que intentar enlazar planos de forma fluida que acompañen al movimiento de los bailarines y al tempo de la canción, siendo este el principal reto formal que presenta el final del videoclip.

- RITMO

Al principio, durante la intro del vídeo los planos son largos, vemos a las pandillas callejeras y sus desplazamientos de forma continuada con una cadencia que puede rondar los 4 o 5 segundos por plano.

Pero una vez que se inicia la pelea, el ritmo aumenta a una media de dos segundos para ajustar la información del baile que proporciona la coreografía al ritmo externo de plano. El realizador mantiene la máxima de alargar la presencia en pantalla de planos más abiertos y los planos detalle, medios y primeros planos eliminarlos o mantenerlos menos tiempo. También ayuda mucho en ritmo interno de cada encuadre que siempre mantiene la atención del espectador, ya sea por la interpretación de la canción o por la actitud de los miembros de las bandas.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena se localiza en los suburbios y bajos fondos de una ciudad americana de noche y con dos bandas callejeras enfrentadas. Sin pretender hacer ningún tipo de comparación entre los vídeos musicales, esta puesta en

escena de suburbio y pandilleros es mucho más real y efectiva que otra que puso en práctica parecida a Michael Jackson en *the way you make me feel*. La iluminación es más realista, las localizaciones como los bares y la sala de billar incluso el almacén donde tiene acceso el patio de la pelea, tienen un carácter mucho más real aquí que el videoclip que hemos citado, donde todo parece demasiado un decorado. De hecho, indagando un poco en el proceso de producción del vídeo, sabemos que participaron bailarines profesionales y pandilleros de dos bandas enfrentadas en la realidad.

Suponemos que algo tiene que ver con el carácter real que presenta el clip: vestuario atuendos y rituales, como el de la muñeca atada y las navajas automáticas, están perfectamente integradas en el entorno.

La indumentaria del cantante se volverá icónica en este videoclip gracias a esta chaqueta de cuero rojo que luce cuando separa la contienda. La iluminación es dura, direccional y contrastada pero posee un carácter realista que el director de fotografía del clip le ha sabido dar, eliminando los matices místicos e irreales que suelen ofrecer las iluminaciones nocturnas.

- TRANSTEXTUALIDAD

El tema de las pandillas callejeras es recurrente en las historias de los clips de Michael Jackson. En este caso, la letra hace ilusión a lo inútil de la violencia y de que ninguno realmente es el vencedor cuando hay una pelea. Hay un detalle de dos miembros de una de las bandas que abre una alfombra (¿viven pandilleros bajo el suelo?) que recuerda a la salida de zombies en *Thriller*.

La película de referencia ya la hemos citado en otros clips es *West Side Story*, y el combate a navaja está inspirado en una secuencia de la película. Posteriormente el director del clip afirmó que la idea del combate la escuchó cuando trabajaba en una fábrica en verano, de que se ataron las muñecas y de que sólo podía salir uno, quitando importancia de la influencia del musical de Hollywood.

El otro aspecto importante de la producción ya lo hemos citado, y es la presencia de pandilleros de dos bandas enfrentadas en la vida real que se prestaron a participar en el clip. Musicalmente, hacer referencia al riff de guitarra tan característico de este tema, que ejecutó Eddie Van Halen y que ha quedado para la historia del pop-rock.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Michael Jackson y los coros son la única forma vocal que se incluyen en la banda sonora remasterizada de este vídeo musical. Posee un tono agudo, con un registro alto, pero destaca especialmente en este clip, la fuerza con la

que interpreta el tema, que en algunos versos parece que lleva al cantante al límite de su registro.

- MÚSICA

La música la música se inicia en el segundo 20 de vídeo musical, con unas notas características de sintetizador. Hasta el final, cubrirá la duración completa del vídeo, destacando la importancia que adquiere la parte instrumental del puente con un cambio de ritmo significativo y la entrada de la guitarra de Van Halen como elemento estrella.

- EFECTOS

Encontramos efectos de sonido cuando todavía no aparece la música, y luego varios de ellos durante la banda sonora mientras suena la música o se canta la canción.

Al principio escuchamos los pasos de uno de los miembros de la banda que golpea claramente la espalda a su compañero, y los dos salen por la puerta escuchando el chirrido de la misma. Ahí se inicia la música, pero seguimos escuchando algunos efectos ambientales, como por ejemplo cuando la pandilla se alinea, hacen chasquidos con las manos y salen corriendo escuchando lo que parece una jauría de lobos. Se aprecia el correr de la tapa de la alcantarilla por el asfalto cuando salen los pandilleros de la misma. También escuchamos el chocar de las bolas de billar en el bar. Cuando el vecino se asoma a la calle se oye una sirena policial.

Otro de los sonidos integrados en la banda sonora es la apertura de los portones del almacén cuando entra una de las bandas. Exactamente en el minuto 3:08 de vídeo musical se escucha claramente lo que parece ser el golpeteo de una mano sobre una superficie de madera. Investigando un poco sobre ese sonido hay varias versiones, desde que es un golpeteo de Michael Jackson sobre una caja acústica, u otra un poco más anecdótica, qué es que un operario de sonido no sabía que Van Halen estaba grabando su parte de guitarra llamó a la puerta del estudio, y en postproducción decidieron mantener el riff de guitarra con el error de la puerta.

También apreciamos el desplegar de las navajas automáticas, y en el último plano del vídeo musical escuchamos, a medida que se aleja la cámara, vítores y aplausos al grupo.

- SILENCIO

No es propiamente un silencio absoluto, pero en el inicio del videoclip, tras el fundido de entrada tan rápido, sólo escuchamos los pasos de la camarera y vemos a dos personajes separados por 6 u 8 asientos en la barra. En esos segundos en los que tarda en dar el último sorbo de café, levantarse de la silla y acercarse al otro pandillero no sabemos qué va pasar y aunque oímos las pisadas, y posteriormente el sonido de la puerta, el efecto de esos 10 segundos

es bastante dramático y capta la atención del espectador para todo el vídeo musical.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

En cuanto a los elementos gráficos y textuales encontramos varios en el vídeo musical que pueden ser de interés. El primero que vemos es el cartel de cerrado *closed* en el bar que luego cuando entra Michael Jackson vemos en el reverso evidentemente la palabra open.

El dragón a la espalda del jefe de uno de las bandas vestido de blanco, detrás de uno de los edificios que vemos se lee un cartel de *shipping, store office room* en otro lado de la calle, son otros elementos destacados.

Al final vemos un rótulo de *deck only* como si fuera una especie de puerto de descarga de camiones.

Mención aparte tiene la camiseta de Michael Jackson cuando está en su habitación, con un dibujo de un piano y unas notas musicales alrededor, que puede resultar hasta infantil comparado con la vestimenta de los pandilleros.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

No hay ningún elemento extradiegético que pueda desarrollarse en el vídeo musical y todos los mencionados anteriormente poseen carácter diegético.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de los signos en la ropa de los pandilleros es identificativa de su banda y todos los rótulos que encontramos por las calles mientras caminan son informativos o publicitarios.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Este tema no solo tiene importancia musical, sino también es considerado junto con *Billie Jean*, uno de los principales impulsores de la cadena de vídeos musicales MTV, con cierta polémica, porque la plataforma era reacia a emitir vídeos musicales de cantantes negros. La salida al aire del vídeo *Beat it* supuso un auténtico espaldarazo de ventas del single y del álbum Thriller.

Formalmente el clip tiene mucha calidad: desde la disposición de planos, la distribución de elementos dentro del mismo, la selección de los encuadres y sobre todo, que da una sensación de que todo fluye de forma muy natural. Eso es mérito de la realización, el saber compaginar sin brusquedades y sin planos forzados, cómo cada una de las bandas se va preparando para la pelea, mientras intercala las escenas de Michael Jackson interpretando la canción.

El esquema tampoco varía mucho de otros vídeos de Michael Jackson que acaban resolviendo al final con una coreografía. A nuestro parecer la forma en la que se capta el baile final del vídeo *Bad* es mucho más interesante y visualmente más atractiva, pero hemos de entender que es posterior y que el vídeo musical evolucionó de una forma vertiginosa en los primeros años.

Es un aspecto a favor del guión y de realización intentar poner en práctica vídeos musicales que narran, pero que además muestran y demuestran, cuando sería muy fácil, con las cualidades de Michael Jackson, realizar un vídeo solamente luciendo su talento en los movimientos. El realizador lo integra en una historia, que además tiene mensaje pacifista y realizó la imagen del cantante hasta elevarlo a la categoría del *rey del pop*.

Técnicas de realización como las que se ejecutan en este clip hacen grande al formato y fomentan que la industria audiovisual siga aplicando estos métodos en clips actuales. La pregunta, más de 30 años después es, ¿la imagen de este vídeo se podría integrar en un tema rap o hip hop moderno? La respuesta es motivo de otro estudio, de tipo comparativo, pero el solo hecho de formularla y debatirla ya dice mucho de ésta pieza del año 1983.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Sweet Child O' Mine
ARTISTA	Guns N' Roses
DIRECTOR	Nigel Dick
DISCOGRÁFICA	Geffen
FECHA Nº 1 / SEMANAS	10-SEP-1988 / 2
PUNTUACIÓN	403.65
DURACIÓN	4 min y 58 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=1w7OglMMRc4

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical lo podemos considerar preformativo puro. Se sitúa a la banda en una sala de ensayos y asistimos a los preparativos y pruebas que hace el grupo antes y durante la representación de la canción.

Se encuentran en el vídeo musical los miembros del equipo técnico y creativo, además de varias chicas, que son las novias de los miembros del grupo en ese momento en la vida real. Tiene una estética de blanco y negro, mezclando imágenes de diferentes momentos y fuentes.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		30s	Notas de guitarra eléctricas muy reconocibles
2	Estrofa 1	She's got a smile it seems to me Reminds me of childhood memories Where everything Was as fresh as the bright blue sky Now and then when I see her face She takes me away to that special place And if I'd stare too long I'd probably break down and cry	30s	
3	Estribillo	Oh, oh, oh Sweet child o' mine Oh, oh, oh, oh Sweet love of mine	32s	De los que 15 son el estribillo vocal y 17s de coleo instrumental

4	Estrofa 2	She's got eyes of the bluest skies As if they thought of rain I hate to look into those eyes And see an ounce of pain Her hair reminds me of a warm safe place Where as a child I'd hide And pray for the thunder And the rain To quietly pass me by	34s	
5	Estribillo	Oh, oh, oh Sweet child o' mine Oh, oh, oh, oh Sweet love of mine Oh, oh, oh, oh Sweet child o' mine Oh, oh, oh, oh Sweet love of mine	31s	
6	Puente	Where do we go? Where do we go now? Where do we go? Oh, oh Where do we go? Oh, Where do we go now? Where do we go? Oh, (sweet child) Where do we go now? Oh, Where do we go now? Oh, Where do we go? Oh, Where do we go now? Oh, Where do we go? Where do we go now? Where do we go? Oh, Where do we go now? No, no, no, no, no, no	2m	Con riff solo de guitarra
7	Estribillo	Sweet child, Sweet child of mine.	27s	Final instrumental y fade out lento

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición es uno de los elementos destacables de este vídeo musical. Los encuadres presentan diferenciación en cuanto a la distribución de los elementos dentro del marco. Se montan encuadres académicamente correctos, con un centro de atención principal y varios secundarios, respetando proporciones figura-fondo, y luego hay otros que podemos calificar no de incorrectos, porque la composición no tiene elementos eliminatorios, pero sí con una estética más cercano al vídeo amateur.

El blanco y negro permite que algunos de los elementos compositivos que destaquen sean la textura y el movimiento. La referencia escalar que toma el clip

es la figura humana, y en la mayoría de los encuadres se respetan sus proporciones, sirviéndose de ella para enlazar planos con otros de parecido forma compositiva.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Predominan los planos de tipo medio y enteros, situando a los músicos en la representación de la canción, siguiendo sus movimientos y manteniendo la expresividad. También encontramos planos de grupo donde aparecen varios de los músicos y planos generales, sobre todo al principio, que nos ubican en el espacio donde se desarrolla el ensayo.

Los primeros planos tienen un papel destacado, ya que tratan de concentrar toda la fuerza y energía que desarrolla el cantante en la interpretación, llegando incluso a intentar seguir su movimiento en planos muy cortos, dando la impresión de efecto barrido.

- PUNTO DE VISTA

El vídeo musical se registra desde un punto de vista objetivo. Algunos planos, por su movilidad y su recorrido errático, pueden parecer que nos ponen en la piel de uno de los personajes, pero en el propio vídeo se ve que son cámaras operadas por las novias de los miembros del grupo y que no tienen esa intencionalidad subjetiva que se les presupone.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Hay variaciones sobre la angulación normal que es la predominante. Muchos planos, sobre todo los más generales, tienen una angulación picada, así como aquellos en los que aparece el batería, que por su situación sentada favorece ese tipo de planos para apreciar como toca el instrumento.

El cantante se presenta en varias ocasiones en ligero contrapicado: realza un poco su figura y nos sitúa al pie del escenario. Las angulaciones máximas las observamos cuando escuchamos el solo de guitarra de Slash, la cámara lo encuadra en un contrapicado máximo cercano al nadir con una composición impactante.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Es uno de los puntos fuertes de este vídeo musical. El realizador dispone emplazamientos de cámara operadas de forma libre, sin elementos estabilizadores, lo que al continuo cambio de plano, añade movimiento constante en los encuadres.

Los zoom que realiza son muy rápidos, al ritmo de la canción. Los travelling están realizados a mano sin elementos de estabilización. Las panorámicas son muy cortas y tiene una función de seguimiento en el movimiento o de paso de encuadre de un músico a otro.

El vídeo se inicia con un paneo de derecha a izquierda y arriba abajo, operado de forma irregular, donde se aprecian tirones y diferencias de velocidad. Numerosos zoom se inician y se interrumpen con otro plano, tanto fijo como en la mayoría de los casos, en movimiento contrario.

- FORMAS DE PASO

La forma de falso utilizada en el vídeo musical es el corte. Excepto el fundido de entrada de una velocidad rápida y el fundido a negro de salir al final del videoclip, todas las transiciones que se utilizan entre los diferentes planos producidos por la fuente de imágenes de imágenes videográficas y cinematográficas, se realizan por corte seco acorde al ritmo rápido que presenta la canción.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad visual se respeta por la disposición clásica de las cámaras sobre el escenario manteniendo la ley del semicírculo, y ubicado a músicos y cantantes en todo momento.

Los planos de las chicas y de los técnicos de un lado para otro, introducen variantes durante la representación de la canción, pero no se pueden considerar insertos extradiegéticos, ya que en la mayoría de los planos se ven las chicas allí presentes.

Otro de los elementos importante es que no se oculta en ningún momento la el despliegue técnico realizado para la grabación del videoclip, lo que le da un mayor tinte de autenticidad y de unidad espacio temporal.

- ELIPSIS

El uso de la elipsis se minimiza en el vídeo musical. El montaje fragmentado trata de dar la impresión de unidad de espacio y tiempo, y de que el tiempo real se corresponde con el tiempo narrativo. Solamente en el plano fijo en el que se muestra a modo de *time lapse* el montaje del escenario y de la parte de los espectadores, se acelera el tiempo narrativo.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

La realización trata de poner en práctica técnicas de registro de cámara aparentemente inconexas, y el realizador realiza un ejercicio de montaje a posteriori con todas las fuentes de imagen que ha dispuesto sobre el escenario. Desea abarcar puntos de vista del espacio de maquillaje, periodos de descanso y representación de la canción.

Visualmente presenta una estética en blanco y negro, que en muchos casos utiliza técnicas de sobreexposición cinematográfica para bajar deliberadamente la calidad de algunos de los planos, y conseguir ese efecto amateur improvisado de making of, que también se encuentra en otros vídeos musicales de la lista que estamos analizando.

- RITMO

Es el gran protagonista formal del vídeo musical. El ritmo de planos externo está entre uno o dos segundos por plano, haciendo el realizador, como ya hemos referido un ejercicio intenso de montaje. Además, se complementa con un ritmo interno frenéticos, donde la actividad dentro del encuadre no cesa en ningún instante.

En algunos momentos tenemos sensación de desconcierto y caos por un cambio de plano tan rápido que no nos permite asimilar la información que se nos muestra. A veces incluso parece que no somos capaces de identificar el contenido del plano. El máximo ritmo externo se da en el puente musical, y el inicio y el final suponen las partes del videoclip con un ritmo externo más bajo, siendo el último plano el de una mayor duración en pantalla, previo al lento fundido a negro con el que concluye el vídeo.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena se localiza en un lugar de ensayos con partes destinadas a vestuario y maquillaje, y otra con sofás y mesas preparada para los descansos del grupo. El escenario principal es donde se desarrolla la interpretación de la canción. Tiene un fondo con el logotipo del grupo para ese disco, y monitores y elementos técnicos para el registro de sonido en varios lugares.

El vestuario es característico de dos de los miembros más importantes del grupo el cantante Axel Rose se viste con un característico pañuelo moteado en la cabeza, que en el único plano a color del vídeo musical hacia el final, vemos que es azul. Además lleva pantalón de cuero, chaleco y tatuajes en los brazos. El otro miembro visualmente característico del grupo es el guitarrista Slash. Posee melena rizada sobre la cara, sombrero de copa y gafas de sol, que apenas nos permite distinguir nada de su rostro. El resto de su indumentaria es chaqueta de cuero con chaleco vaquero botas. Batería y bajista portan camiseta sin mangas, acorde a sus necesidades de movimiento. Las chicas visten ropa informal cómoda de la época.

La iluminación tiene un componente cenital y contraluz en la actuación del grupo, que deja en sombras algunas partes del escenario.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este apartado hay poco que mencionar. La historia que cuenta la letra de la canción está dedicada a la novia del cantante. Posteriormente, en una entrevista Axel diría que la letra trata de la droga y que este no era el vídeo que él había propuesto para la canción sino cuyo argumento era el del transporte de droga en un bebé, historia que rechazaron en la discográfica.

El logotipo que utilizan el emblema circular que aparece en grande tamaño tras la disposición de los músicos y que sirve de fondo, son dos revólveres enlazados

por rosas y espinas, sobre dos círculos que si se observan con detalle forman la parte trasera plana de una bala.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Axel Rose, junto con los coros, que realizan bajo y batería, son los únicos elementos vocales que encontramos en el vídeo musical. El cantante tiene un registro muy agudo y rasgado.

- MÚSICA

Musicalmente la melodía se compone de tres o cuatro notas básicas que se repiten de forma periódica y cuenta en el puente musical y al principio con uno de los solos de guitarra más reconocibles y famosos de la música rock. Este es uno de los elementos que, a juicio de la crítica, dan valor musical al tema.

- EFECTOS

No hay efectos de sonido fuera de los que presenta la música en su interpretación.

- SILENCIO

El fundido tan lento al final del vídeo musical puede dar a lugar a que hay un par de segundos de silencio antes de terminar de disolver la imagen a negro. Por lo que se puede interpretar como un silencio dramático para que el espectador tenga en su memoria las notas vibrantes que acaba de escuchar.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No son numerosos, ni presentan un papel destacado, los elementos gráficos que podemos encontrar en el vídeo musical. Destaca el gran logo identificativo de la banda que ya hemos mencionado antes sobre base circular rodeando por el exterior en nombre de Guns and Roses, y en el interior del círculo dos revólveres simétricos enlazados por rosales con espinas.

Los otros elementos gráficos presentes de forma continua en el vídeo musical son los rótulos en las camisetas del bajista y batería. En el primero de ellos vemos un logo de CBGB, resulta qué es la denominación de un local famoso en el East Village de Nueva York, donde tocaron grupos como Blondie o Aerosmith, y que se convirtió en un lugar de culto para bandas rock y punk de los años 70 y 80. Actualmente está cerrado. El batería lleva una camiseta con las letras TSOL, una banda de funk americana cuyo nombre es *True Sound Of Liberty*, más conocida por sus siglas.

Además de lo explicado, lo único destacable es que encontramos el nombre de algunos equipos de sonido cómo *Marshall* escrito en algunos monitores de audio.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

El carácter de todos ellos es diegético, ya que son elementos que se integran en el desarrollo del clip.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de cada uno de ellos es publicitaria, en el caso del logo de la propia banda Guns and Roses. Homenaje al grupo de punk y al local de conciertos, y por qué no también carácter promocional, ya que por aquella época el local permanecía abierto y el grupo punk en activo.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Se trata el tema con más visualizaciones en Youtube de los 30 que hemos seleccionado para nuestra muestra de análisis. Supera los doscientos millones de visualizaciones y en la lista de los más vistos nunca que presenta IMVDB, está alrededor del vídeo 270. El mismo grupo tiene una canción denominada *November Rain*, posterior a esta *Sweet Child of Mine*, cuyo vídeo musical supera los 405 millones de visualizaciones y se coloca en lugar 77 de todos los vídeos de la historia más vistos. Con estos datos vemos que es una canción de enorme repercusión con numerosos premios y reconocimientos. El amplio número de visualizaciones se puede deber a que es un tema rock, que aumenta exponencialmente el público interesado en este tipo de música.

Ante una canción tan importante no podemos decir que el vídeo musical te decepcione, ni mucho menos. Desconocemos el proceso de producción en el que se vio inmerso el realizador para ejecutar este vídeo musical. Sabemos que, y así lo hemos citado en el análisis, no era el vídeo que el cantante tenía previsto y parece ser que éste fue impuesto por la discográfica. Por eso, y por los conocidos caracteres difíciles de los miembros del grupo, el vídeo musical se adaptó a la representación de la canción por parte de los músicos, que parecen más estar ensayando que actuando en público.

Visualmente supone un ejercicio de montaje frenético: planos que tienen una duración de un segundo o menos en casi cinco minutos de dura la canción. Movimientos interrumpidos y encuadres movidos para trasladar el ritmo y la energía de la canción a imágenes. El realizador opta por una estética de blanco y negro qué otros grupos de rock anteriormente también han realizado en la época.

Edita material de casi todas las fuentes de imagen disponible, incluyendo aquellas tomavistas de 8 milímetros que le otorgan un look amateur e informal al vídeo. El antepenúltimo plano posee un paso a color, sin una intencionalidad clara, para volver en el último al blanco y negro. Es un vídeo musical diseñado para promocionar a la banda, dar a conocer la imagen de sus miembros e

impulsar la canción en la lista de ventas, sin que el clip en sí mismo tenga un valor extraordinario a pesar de que lo firme un director de renombre.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Karma Chameleon
ARTISTA	Culture Club
DIRECTOR	Peter Sinclair
DISCOGRÁFICA	Virgin/Epic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	4-FEB-1984 / 3
PUNTUACIÓN	370.049
DURACIÓN	3 min 55 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=JmcA9LIIXWw

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

El vídeo musical está ambientado en el estado de Mississippi en el año 1870. Vemos a un grupo de personas de elevado poder adquisitivo esperando la llegada de uno de los barcos de vapor típicos que cruza el río. En el clip hay dos partes bien diferenciadas: una antes de subir al barco y otra ya dentro de él, aproximadamente se divide así en dos partes iguales.

En la primera sección las personas vestidas de época asisten a la interpretación de la canción por parte de Boy George. Se destaca un personaje que, de forma sutil, va robando objetos al público asistente. La segunda parte del vídeo musical empieza cuando suben al barco y el ladrón empieza a jugar a las cartas con otros pasajeros. Obtiene una buena mano con las cartas y se lleva todo el dinero, pero es descubierto y la justicia que se le aplica es desposeerlo de todo lo robado y hacerle pasar por una tabla al estilo pirata, hasta que cae al río.

La pequeña historia ilustra el concepto del karma, con la idea de que si te comportas mal con tus semejantes, eso se acabará volviendo contra ti.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		13s	Instrumental
2	Estrofa 1	Dessert loving in your eyes all the way. If I listen to your lies, would you say I'm a man without conviction,	31s	Un segundo de pausa antes del estribillo

		I'm a man who doesn't know how to sale a contradiction? You come and go, you come and go.		
3	Estribillo	Karma, karma, karma, karma, karma, chameleon, You come and go, you come and go. Loving would be easy if your colours were like my dreams: red, gold, and green, red, gold, and green.	21s	Sin pausa antes de la segunda estrofa
4	Estrofa 2	Didn't you hear your wicked words ever'y day. And you used to be so sweet. I heard you say that my love was an addiction. When we cling, our love is strong. When you go, you're gone forever. You string along, you string along.	32s	
5	Estribillo	Karma, karma, karma, karma, karma, chameleon, You come and go, you come and go. Loving would be easy if your colours were like my dreams: red, gold, and green, red, gold, and green.	20s	Paso directo al puente
6	Puente	Ev'ry day is like survival. You're my lover, not my rival. Ev'ry day is like survival. You're my lover, not my rival. I'm a man without conviction, I'm a man who doesn't know how to sale a contradiction? You come and go, you come and go.	53s	22s de letra - 10s de coleo instrumental – 21s de letra
7	Estribillo	Karma, karma, karma, karma, karma, chameleon, You come and go, you come and go. Loving would be easy if your colours were like my dreams: red, gold, and green, red, gold, and green. Karma, karma, karma, karma, karma, chameleon, You come and go, you come and go. Loving would be easy if your colours were like my dreams: red, gold, and green, red, gold, and green. Karma, karma, karma, karma, karma, chameleon, You come and go, you come and go. Loving would be easy if your colours were like my dreams: red, gold, and green, red, gold, and green.	1m 5s	La segunda estrofa es a ritmo más lento con el apoyo de la batería.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos se centra en cubrir a los grupos de personas que bailan esperando al barco, alternado con planos de la actuación del cantante. En la primera parte nos centramos en planos de exteriores, donde los centros de atención varían del cantante al grupo de personas y los detalles de los objetos que va robando el ladrón. Componer planos de grupo siempre es complicado y más cuando es en movimiento ya que puedes dejar cortado varias personas por los laterales.

Emplea la profundidad de campo necesario para mostrarnos la perspectiva del río y la arboleda que lo circunda. La segunda parte del videoclip, ya en el barco, el realizador compone planos más cerrados donde necesita dar información concreta al espectador: detalles y expresiones que centran la atención de cada uno de los planos.

En la primera parte los focos de tensión están más diversificados y una vez que están en el barco esto se concentran en detalles concretos.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Tal y como hemos mencionado en el apartado anterior, los tamaños de plano son más amplios durante la interpretación de la canción en la primera parte del vídeo. Los planos cortos los reserva para los detalles de los objetos robados y los primeros planos y planos medios cortos con los que se hace énfasis en el personaje principal que es el cantante.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista con el que se narra el videoclip es objetivo, donde asistimos a la espera del barco entre la gente que aguarda y vemos la actuación del cantante junto con los detalles tanto de la ropa como del vestuario de los asistentes.

Al final del vídeo cuando lanzan a ladrón por la borda, podemos interpretar que el plano es subjetivo. Pero no es así porque al ladrón lo lanzan al atardecer y el plano último con el que termina el videoclip y se marcha el barco, ya es de noche y además en una posición mucho más elevada de la que vería una persona que está en el agua.

- ANGULACIONES DE PLANOS

La angulación más frecuente en todo el videoclip es la que utiliza la altura normal, pero bien es cierto que hay variaciones sobre la misma: cuando vemos al cantante que está elevado sobre unas cajas y se nos presenta con una angulación contrapicada realizando su figura elevado sobre los demás y presentado lo sobre un fondo de cielo y árboles.

Una vez en el barco la angulación se presentan muchos casos en posición picada porque asistimos a la partida de cartas y al juego desde una posición elevada, así como la caída del ladrón por la borda.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Dispone de numerosos movimientos de cámara que dinamizan la realización acorde al ritmo de la música. Empezamos con un plano secuencia de 17 segundos en el que nos movemos entre la gente que espera el barco. Luego encontramos varios desplazamientos de cámara siguiendo los movimientos del ladrón y acompañando los bailes de los asistentes.

La mayoría de esos movimientos parecen estar realizados con cámara al hombro y los zoom que se incluyen son cortos y controlados. A pesar de este tipo de realización los planos se ven bastante estables, tanto en las aproximaciones a los personajes como en el seguimiento de sus acciones. Un movimiento destacado es la elevación sobre la gente de la cámara para ver la llegada del barco.

En varias ocasiones realiza panorámicas descriptivas de los personajes y sus ropas. El zoom largo que se edita es el de la mesa de cartas a Boy George tocando la armónica. En el movimiento final, pasamos de plano medio del cantante al plano general del barco que se aleja.

- FORMAS DE PASO

La forma de paso más utilizada es el corte, que favorece el ritmo alto de la canción, pero también emplea encadenados y además con cierta lentitud. Hay dos que destacan: mientras esperan la llegada del barco que simula un fundido a color sepia, como si pasaran una bandera por delante de la cámara.

La subida de los pasajeros al barco hasta la partida de cartas se hace todo por encadenado. Para mantener la tensión de la partida de cartas, los planos cortos de los jugadores se pasan por corte, así como las expresiones de las damas objetos del robo.

- CONTINUIDAD VISUAL

Los planos secuencia y movimientos realizados con cámara en mano favorecen en todo momento mantener un record visual correcto. El momento más crítico de compromiso de la continuidad visual es en la partida de cartas, donde hay que mantener al espectador informado de la posición de cada uno de los jugadores mediante el record de miradas. El realizador realiza los cuatro cortes de los cuatro planos de los personajes, pero mantiene la posición de referencia al jugador que es el ladrón y así no hay confusión de lugar para cada uno de los jugadores.

Todo el videoclip se registra desde la margen derecha del río, tanto en los planos donde está la gente esperando como los planos del barco que se toman el del lado derecho según avanza, y mantiene la sensación de continuidad en el desplazamiento. El plano final es lo que hemos venido en llamar un plano ambivalente ya que el eje óptico de la cámara coincide con el eje de desplazamiento del barco.

- ELIPSIS

La narración tiene un carácter lineal, si bien es cierto que se nos van mostrando los detalles de cada uno de los robos del ladrón de forma consecutiva, con lo que tendremos una elipsis temporal entre todos los momentos en los que seduce a la mujer hasta robarle.

La partida de cartas también incide en los momentos principales y la subida de los personajes al barco se muestra de forma escalonada, sobre entendiendo de que han subido todos los pasajeros, de hecho no vemos la subida del cantante al barco y asumimos que ha subido cuando le seguimos viendo cantar.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es monocámara, con muchos planos registrados con la técnica de cámara en mano y apoyo corporal. El realizador opta por este tipo de registro para dinamizar la escena e implicar al espectador entre la muchedumbre.

Casi todos los planos están en movimiento y cuando está la cámara sobre un soporte, lo hace en una grúa o vehículo auxiliar, como es el caso de los planos registrados desde fuera del barco.

El realizador se permite licencias creativas como cortar planos, interrumpir panorámicas, o descripción parcial de la escena, con el fin de integrarnos en el baile al principio y en la atmósfera del barco en la segunda parte del vídeo.

- RITMO

El ritmo externo, es decir, la cadencia de planos es elevado. El tiempo de la canción imprime una frecuencia de planos de entre 2 y 3 segundos. Probablemente se pudiera acelerar este ritmo, pero el realizador mantiene una cadencia bastante estable a lo largo del vídeo musical. Los planos más largos los realiza en movimiento, aportando la suficiente información para que no se hagan excesivamente pesados. Son planos entre la gente enseñando su coreografía que se integran en la edición debido a su ritmo interno. El espectador, tras el visionado del clip, tiene una sensación de unidad sin cambios de ritmo bruscos en su desarrollo.

- PUESTA EN ESCENA

La escenografía destaca por una ambientación de 1870 en un estado sureño, concretamente en el de Mississippi. Hombres y mujeres van vestidos con sus mejores galas y también encontramos trabajadores que cargan algunos paquetes en el barco, pero la atención se centra en los pasajeros con más alto poder adquisitivo y víctimas de los robos que el ladrón va cometiendo.

Cuando llega el barco todos suben y el ladrón es descubierto con el conjunto de las pertenencias que ha robado: joyas, dinero, relojes. etc. todo atrezzo de la época. Recuperan lo robado y allí mismo se toma la justicia para lanzarlo por la borda.

Tras el incidente, el barco iluminado por la noche es una fiesta de canto baile en la que participan todos los pasajeros.

El colorido del vídeo es otro factor destacable, con tonos vivos y saturados que incluso se mencionan en la letra del tema.

- TRANSTEXTUALIDAD

Podremos encontrar algunas referencias transtextuales en el desarrollo del vídeo musical. La primera es la época y el lugar. Mississippi es un estado sureño perdedor de la Guerra Civil Americana, que terminó 5 años antes de la ubicación temporal de nuestro relato en 1870. En el vídeo conviven raza blanca y raza negra de forma armónica, dando un ejemplo de tolerancia. Tras el final de la guerra, tanto blancos como negros gozan de buena posición económica. De hecho, el ladrón que se ajusticia al final del vídeo musical es de raza blanca y eso tiene cierto significado.

Aparte podemos hablar del vestuario del cantante Boy George, qué podemos calificar de anacrónico, ya que son ropajes, guantes sin dedos, sombreros, pañuelos, etc. propios de la década de los 80 y que en ningún caso llevaría un personaje de ese tiempo.

Los colores los que hace alusión la canción rojo, amarillo (dorado) y verde son colores simbólicos en África y que ha descontextualizado el artista hasta la época del siglo XIX llevando con ellos el significado.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz se utiliza por el cantante para narrar la letra de la canción, y en determinadas partes de los estribillos podemos escuchar coros de fondo, como única presencia vocal diferente en todo el vídeo musical.

- MÚSICA

La melodía se inicia desde los primeros acordes de forma rítmica y pegadiza. De ritmo medio, incluye pasajes donde sólo queda marcado el compás por la batería, y con la inclusión de sonidos característicos de la época ambientada cómo es la armónica.

- EFECTOS

No hay efectos de sonido destacables en el vídeo musical, ni ruidos ambientales ni sonidos del barco que den información sonora adicional más allá de la melodía y la letra.

- SILENCIO

Tampoco se usa el silencio dramático, sí es verdad que el autor deja casi un segundo entre el final de la estrofa y el principio del estribillo, pero entiendo que es una pausa musical y no un silencio con carácter dramático. El final del videoclip funden a negro imagen y música, pero dando la sensación de un cese tranquilo de la acción y no buscando enfatizar esa ausencia de sonido.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Encontramos dos referencias gráficas a lo largo del clip. La primera nada más comenzar donde se incluye el letrero Mississippi 1870. La segunda la vemos cuando el barco se aleja para concluir el vídeo musical y distinguimos en la popa del mismo el hombre de *Chameleon* al que ha estado aludiendo toda la canción el artista.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

El primero de ellos es de tipo extradiegético, es un rótulo insertado con croma o cualquier método de efecto de vídeo y el segundo sí es de diegético porque forma parte de la historia, ya que se trata del nombre del barco donde ha sucedido el relato.

- INTENCIÓN

La intención del primero es informativa, ubicando el espectador espacio-temporalmente. El segundo rótulo es un guiño a la letra de la canción y a la confirmación del mensaje el karma del camaleón.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Se trata del vídeo musical de uno de los personajes más reconocibles y peculiares del panorama musical de la década de los 80. Boy George, al frente de la formación Culture Club, marcaron desde el Reino Unido una estética que impactó profundamente en las listas de éxitos de todo el mundo incluyendo la norteamericana.

El vídeo musical se desarrolla acorde la letra de la canción que alude la tolerancia, el respeto y el buen karma, contando una pequeña historia de un ladrón que roba una a unas presonas que hacen gala de todos esos valores. El final es el castigo por alterar ese karma.

Se opta por el contraste entre las indumentarias de época y la imagen totalmente de los 80 que presenta el autor. La canción marca por completo el tipo de realización. Para ejecutar el vídeo musical, no creemos que hubiera otra forma mejor de hacerlo que cámara en mano y movimientos constantes, con cadencia de planos de dos o tres segundos, alternando el colorido de la ambientación con los planos cortos del cantante, qué es uno de los principales objetivos de todo vídeo musical.

Es un vídeo entre los performativo y narrativo. En la primera parte Boy George ameniza la espera del barco con su actuación y se nos dan las primeras pinceladas de la historia. A la llegada del barco es cuando realmente la historia progresa.

Está bastante bien planteado desde el punto de vista de la continuidad, respetando los ejes de acción y desplazamiento y el raccord de miradas. Acierta también el realizador en algunos movimientos, como la elevación por encima de los personajes cuando llega el barco y el plano final en el que se aleja el barco y vemos su nombre en la popa.

Otros planos, según las tendencias actuales, se podrían cuestionar, como son algunos zoom demasiado largos, aunque correctamente realizados con su correspondiente reencuadre.

La resolución del tema es un plano fijo, pero dejando el barco ir de noche con un fundido a negro de salida con la velocidad bien ajustada.

En definitiva se trata de un vídeo icónico, con una realización adecuada a las necesidades del cantante y de la historia, y que sin presentar momentos de excesiva brillantez cumple perfectamente con las expectativas de la canción.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Another Day in Paradise
ARTISTA	Phil Collins
DIRECTOR	Jim Yukich
DISCOGRÁFICA	Atlantic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	23-DIC-1989 / 4
PUNTUACIÓN	350.828
DURACIÓN	4 min y 49 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=Qt2mbGP6vFI

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical desarrolla de la letra de la canción dedicada a la gente sin hogar. A la actuación del cantante se le intercalan fotografías de vagabundos y gente pobre, refugiados y personas sin recursos. El vídeo posee un tono sepia monocromo y las dos únicas imágenes en color son imágenes del globo terráqueo al principio y al final el clip.

Aporta datos de la época de las personas sin hogar en EE.UU y en el mundo entero, con la intención de concienciar a la población del problema.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		31s	Instrumental con sintetizador y batería
2	Estrofa 1	She calls out to the man on the street 'Sir, can you help me? It's cold and I've nowhere to sleep, Is there somewhere you can tell me?' He walks on, doesn't look back He pretends he can't hear her Starts to whistle as he crosses the street Seems embarrassed to be there	37s	Estrofa doble
3	Estribillo	Oh think twice, it's another day for You and me in paradise Oh think twice, it's just another day for you, You and me in paradise	38s	De los que 19s son el estribillo y el resto instrumental

4	Estrofa 2	She calls out to the man on the street He can see she's been crying She's got blisters on the soles of her feet She can't walk but she's trying	17s	
5	Estribillo	Oh think twice, it's another day for You and me in paradise Oh think twice, it's just another day for you, You and me in paradise	38s	De los que 19s son el estribillo y el resto instrumental
6	Puente	Oh Lord, is there nothing more anybody can do Oh Lord, there must be something you can say You can tell from the lines on her face You can see that she's been there Probably been moved on from every place Cause she didn't fit in there	40s	
7	Estribillo	Oh think twice, it's another day for You and me in paradise Oh think twice, it's just another day for you, You and me in paradise it's another day for You and me in paradise it's another day for You and me in paradise it's another day for You and me in paradise it's another day for You and me in paradise	1m26s	Fade out de letra y música

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

De la composición en este vídeo musical se puede decir que es fotográfica, ya que gran parte el minutado del clip lo forman fotografías estáticas fijas. En los planos de la actuación de Phil Collins se dispone al cantante sobre todo en lado derecho de la imagen para realizar superposiciones e incrustación de créditos. Se favorece la horizontalidad tanto de los planos de detalles de la guitarra como en los primerísimos primeros planos del cantante, así como en las fotografías en las que domina la dirección horizontal sobre la vertical.

En el vídeo destaca el color o mejor dicho la ausencia de él, posee un tono monocromo sepia que acentúa el carácter triste de la composición. Las fotografías se reproducen una, dos y tres veces, realizando encuadres detalle sobre la misma imagen. Es un esquema compositivo que el realizador repite varias veces. También se compone pensando en la direccionalidad de las miradas y los espacios de referencia, por poner un ejemplo cuando Collins realiza una especie de plegaria, se respeta un encuadre dónde el cantante tiene espacio de referencia hacia la diagonal superior izquierda para proyectar su mirada.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El cantante se encuadra en tamaños muy cortos, apreciando la expresividad de su rostro y los detalles de la textura de sus manos y cara. También contamos con planos de detalle de manos sobre el piano y sobre la guitarra. Los planos reducen su tamaño en la posición de escorzo, casi siempre desde la derecha de la imagen. En las fotografías, el realizador monta las imágenes con planos abiertos, generales y enteros o de grupo y después realiza continuos reencuadres para remarcar detalles de la misma, con lo que reduce el tamaño de plano inicial sobre la misma imagen.

- PUNTO DE VISTA

Utiliza un punto de vista objetivo en todo el vídeo musical. En las fotografías vemos el mundo a través del objetivo de una cámara fotográfica, que ha registrado ese momento triste de las personas sin hogar, pobres y sin recursos. A veces, se nos presenta incluso una cronofotografía sobre gente que camina ausente al *homeless* y pasa por su lado sin reparar en su presencia.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Los dos primeros planos los podemos calificar de cenitales, si entendemos que no hay nada más cenital que ver el planeta Tierra desde el espacio. Luego, el detalle de las manos sobre el teclado también está tomado desde un punto de vista cenital.

A partir de ahí la angulación predominante es normal ya que vemos al cantante a la misma altura que la cámara: puede haber algún plano en el que se tome a Collins desde un angulación un poco picada, pero resulta difícil de determinar ya que no tenemos elementos en el fondo que nos proporcionen una referencia clara.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

No abundan grandes movimientos de plano, ni alardes en los desplazamientos de la cámara dentro del videoclip. El movimiento muchas veces y lo simula haciendo reencuadres sobre imágenes fijas y algún pequeño desplazamiento en panorámica sobre el rostro del cantante. Induce al movimiento el intento de construir el espacio fragmentado que nos presentan varias fotografías fijas.

- FORMAS DE PASO

El tema musical y su tempo nos invitan a formas de paso suaves y enlazadas, como son los encadenados, que se realizan en la mayoría de las transiciones de vídeo musical. También encontramos superposiciones, donde se mezclan las fotografías al cincuenta por ciento en la pantalla.

Varias veces utiliza efectos visuales, como por ejemplo sobre el piano o sobre la guitarra, para hacer una transición de cortinilla progresiva hacia una imagen fija. O usando terminología fotográfica, *reservas* que aíslan parte de la imagen, cómo

es el caso de los ojos de la niña. Cuando aumenta el ritmo, las fotografías se suceden por corte, incluso en la parte de la interpretación del cantante.

- CONTINUIDAD VISUAL

Uno de los elementos de los que se sirve el realizador para mantener la continuidad visual es la cromaticidad: desde que el globo terráqueo adquiere ese tono sepia y monocromo que hemos citado, hasta que al final del vídeo se vuelve otra vez al azul de la Tierra desde el espacio, toda la presentación cromática del vídeo tiene una unidad que lo hace compacto a la vista del espectador.

Formalmente el realizador mantiene un esquema en el que elige el lado derecho de la imagen en casi todos los planos para presentar al cantante y realizar encadenados y superposiciones sobre fotografías. Así se asegura el respeto del eje de acción.

- ELIPSIS

La elipsis se utiliza para hacer ver que el problema de la pobreza y de la gente sin hogar es un problema mundial. En la parte de las fotografías vamos saltando de Estados Unidos al continente africano o asiático de forma continua.

La representación de la canción por parte del cantante es bastante lineal y en la mayoría de los planos no aparece tocando ningún instrumento: aunque contamos con insertos de piano y guitarra en planos cortos, no nos permiten identificar si es el cantante quien los está tocando.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización lo podemos calificar de simple y en este caso nunca mejor dicho al servicio del mensaje. La canción le marca el tempo del realizador para poder utilizar imágenes que ilustran y conciencian de la intención de la letra utilizando, la imagen del cantante en planos cortos y expresivos que en algunos casos incluyen sus manos y la expresión de su rostro. Es una realización minimalista, asociativa, donde se trata de proponer imágenes y detalles de las mismas sobre el problema de la pobreza y las diferencias económicas existentes en el mundo.

- RITMO

El ritmo medio del vídeo musical está en una cadena de planos de 3 o 4 por segundo, siendo en las fotos algo menor, ya que se producen reencuadres sobre detalles y pueden estar en una media de dos segundos.

En la representación del cantante los planos cortos se sostienen bastante bien en pantalla, incluso primerísimos primeros planos o planos detalles de la boca que pueden estar dos o tres segundos en imagen.

En el puente se acelera el ritmo de plano hasta dos segundos por plano, acompañando al tiempo de la canción. Sí pensamos que algunos de los rótulos

que se insertan deberán permanecer algo más de tiempo en pantalla, debido a se incrustan en de forma superposición y su duración es algo breve. Un referencia en este caso se suele dar para que el rótulo permanezca en pantalla el tiempo que tarda en leerse una vez y media a velocidad normal.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena es minimalista. El realizador y el equipo de producción no pretenden ningún tipo de artificio, ni efectos que distraigan de la emisión/recepción del mensaje principal. Podemos decir entonces que cumple algunos de las premisas de los informativos televisivos, en los que el contenido predomina sobre la forma.

El cantante aparece sobre fondo negro en clave baja y con una iluminación lateral, contrastada y dura, que en muchos planos deja los ojos en oscuridad o parte de su cara de sombras. Tampoco tenemos planos de los instrumentos, no sabemos quién los opera en los breves insertos.

Las fotografías ejercen el papel prioritario, protagonista de clips y materializan el mensaje de concienciación social de la canción. Sobre ellas indicar que hay gran variedad de planos, encuadres y sus técnicas de composición, pero las unifica el tema tratado. No tenemos constancia de detalles en el vestuario, decoración o atrezzo utilizado.

- TRANSTEXTUALIDAD

Ya hemos hecho referencia al mensaje de la canción, que se nos presenta bastante pesimista ante el problema de la pobreza y de la gente sin hogar. El cantante a finales de los 80 es acusado de utilizar esa canción con un tinte demagógico, ya que una súperestrella de la canción, utiliza a aquellos más desfavorecidos en su beneficio. Pero no es la primera vez que un gran éxito de listas de éxitos de ventas tiene un mensaje social, en nuestra lista de análisis tenemos el tema *We Are The World* de la campaña realizada *USA for Africa*.

El vídeo musical empieza y termina con encadenados progresivos en planos cortos del globo terráqueo, y termina con encadenados de mayor a menor tamaño de las mismas imágenes.

Entendemos que el tinte pesimista de la canción se ve aliviado con la última imagen del vídeo musical. Se trata de una imagen del globo terráqueo azul brillante que lanza un mensaje de esperanza: el mundo es el hogar de todos y a pesar de haber contado una historia triste, con un esfuerzo conjunto podemos llegar a mejorarlo.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Phil Collins es la única forma vocal presente en el vídeo musical. La podemos calificar de nasal, suave y con un registro que se mueve bien en los tonos medios.

- MÚSICA

La música se corresponde con una melodía sencilla de piano, sintetizador, guitarra y golpes de batería muy marcados. Posee un tempo bajo que acentúa la narración de la letra.

- EFECTOS

El vídeo no incluye ningún tipo de efecto sonoro ni ambiental. La música cubre la totalidad de la duración del clip.

- SILENCIO

No se utiliza el recurso del silencio dramático fuera de las pausas propias de la interpretación de la canción.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Aunque los elementos gráficos que forman la mayor parte del videoclip son fotografías, aquí nos vamos a centrar en los elementos textuales e icónicos, que también son parte importante del mensaje que transmite.

Encontramos hojas de calendario en la cobertura de uno de los vagabundos. En otra fotografía se dispone una persona durmiendo bajo un escaparate en el que encontramos zapatillas de la marca Adidas. El gorro de uno de los vagabundos con la leyenda *don't worry be happy*. Hay también elementos gráficos en forma de graffiti en un camión abandonado. Quizá el rótulo más significativo es el que se presenta en cuatro planos fragmentados y lleva la leyenda de: *por favor, no den limosna a los vagabundos, pueden causar problemas de tráfico*.

Marcas de establecimientos como Roy Rogers o la joyería Aurum, dónde está durmiendo gente o pidiendo limosna, y los tres rótulos incrustados por transparencia, en los que se nos indica datos de finales de los 80 sobre la pobreza cómo son: *100 millones de personas carecen del abrigo adecuado, 3 millones de personas sin hogar en América y cien millones de sin techo en el mundo*

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

Todos los elementos citados que aparecen en las fotografías tienen carácter diegético, forman parte de la composición fotográfica que se incluye en el vídeo musical.

Los tres rótulos incrustados con tipografía gruesa que tienen una clasificación de extradiegético y que se intercalan al principio, la mediación y al final del vídeo musical.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de los elementos diegéticos suele ser la de contrapunto: gente durmiendo debajo de una joyería o en un escaparate donde hay zapatillas deportivas de alta gama, siendo el más significativo el gorro con la leyenda *no te preocupes sé feliz*.

En los rótulos incrustados extradiegéticos la intencionalidad es informativa y persuasiva, donde se trata de informar y concienciar a la población mundial del problema de las personas que viven bajo el umbral de la pobreza.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

El tema es la última gran canción de la década de los 80, y ya que estuvo cuatro semanas en la lista, se puede decir que fue el primer gran éxito también de los 90. Collins realiza una canción simple y sencilla, pero con un mensaje directo y una historia conmovedora que narra a través de la letra.

La interpretación musical es muy buena, y las imágenes se disponen para que no roben protagonismo al tema. El realizador, creemos que con buen criterio, establece una planificación sencilla e intimista para que la forma no esté por encima del contenido: planos largos, encadenados suaves y una iluminación contrastada en la que todo el clip es como una pieza de informativo, donde las imágenes ilustran el contenido de la letra.

El realizador ya ha trabajado con Collins y su grupo Génesis en varias ocasiones, y repetirá en un futuro tras este tema, y también pone su pequeño sello utilizando un esquema de otro clip que también vamos a incluir en nuestro análisis, Right here waiting de Richard Marx. Existen grandes similitudes en las técnicas de realización: las dos son baladas con mensaje aunque en el vídeo de Marx dispone un mayor despliegue de medios.

No creemos que la planificación del clip esté enfocada a la mejora de la imagen ni la promoción del cantante, sino que se trabaja visualmente para hacer creíble la letra de la canción y concienciar del problema a nivel mundial, con muy pocos efectos y tratando de transmitir los matices de la interpretación del tema.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	With or Without You
ARTISTA	U2
DIRECTOR	Meiert Avis
DISCOGRÁFICA	Atlantic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	16-MAY-1987 / 3
PUNTUACIÓN	345.46
DURACIÓN	4 min 50 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=XmSdTa9kaiQ

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical desarrolla la interpretación de la canción por parte de la banda en un escenario sin público, con algunos insertos de vídeo de una chica cubierta con una sábana y las imágenes de una playa en una tormenta nocturna.

El concepto presenta juegos visuales con superposiciones de 2 y 3 imágenes, con un estilo muy fotográfico marcado por la gran cantidad de planos en blanco y negro, con alto contraste y ralentizados, simulando una sucesión de fotografías.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		28s	Introducción progresiva de instrumentos con una nota aguda muy característica.
2	Estrofa 1	See the stone set in your eyes See the thorn twist in your side I wait for you Sleight of hand and twist of fate On a bed of nails she makes me wait And I wait, without you	31s	
3	Estribillo	With or without you With or without you	10s	Apenas 2s instrumentales hasta el inicio de la 2ª estrofa

4	Estrofa 2	Through the storm we reach the shore You give it all but I want more And I'm waiting for you	14s	
5	Estribillo	With or without you With or without you I can't live With or without you	19s	9s de coleo instrumental que dan paso al puente
6	Puente	And you give yourself away And you give yourself away And you give And you give And you give yourself away My hands are tied My body bruised, she's got me with Nothing to win and Nothing left to lose And you give yourself away And you give yourself away And you give And you give And you give yourself away	52s	
7	Estribillo	With or without you With or without you I can't live With or without you Oh With or without you With or without you I can't live With or without you With or without you	56s	Al final del estribillo realiza un lamento vocal en falsete y hasta el final repite los acordes instrumentales durante 1m8s hasta el final

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición es uno de los aspectos destacados de este vídeo musical. Durante la interpretación del tema por parte de la banda, el realizador trabaja una composición en diferentes planos con varios focos de atención, siendo el elemento principal en primer término el cantante. También es importante en el aspecto compositivo la cantidad de planos en movimiento que aparecen en superposiciones largas, entre 2 y 3 imágenes, que se mantienen segundos en la pantalla. Es un tratamiento de imagen efectista, que en muchos casos rompe las leyes compositivas clásicas, como en el caso de la chica con la sábana que aparece invertida y en algunos planos del cantante que básicamente hay que intuir su posición.

- TAMAÑOS DE PLANOS

En la mayoría del vídeo musical nos movemos en tamaños de planos medios y planos tres cuartos. Hay pocos primeros planos, si acaso algún plano medio corto en el segundo tramo del clip, pero el vídeo musical mantiene constante una

estética con superposiciones en planos medios. Como hemos visto que compone en profundidad, los planos el planos medios del cantante implican un plano entero del músico que permanece detrás.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista elegido por el realizador para encuadrar los planos es un punto de vista objetivo, que pretende la implicación del espectador por las continuas miradas del cantante y los músicos directamente a cámara durante la interpretación del tema.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Las angulaciones utilizadas son en casi todos los planos normales. Se dan leves contrapicados de los músicos y leves picados del cantante apenas perceptible por el espectador. En un movimiento de cámara sí somos conscientes de la variación del punto de vista, ya que en un movimiento de grúa se nos presenta al cantante con un punto de vista casi cenital y dirigiendo la mirada hacia arriba a la cámara.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los planos en movimiento son una constante en este vídeo musical. Ya desde el primer travelling lateral que nos presenta el cantante y los continuos movimientos encadenados de los músicos con los insertos de vídeo superpuestos, dan la impresión una imagen muy dinámica.

Los travelling se utilizan de forma breve y en algunos casos ralentizados para acercar a la figura de los músicos y el cantante. La acción de cámara más destacada es el movimiento de grúa realizado sobre el escenario dónde partimos de una composición con el cantante y el guitarrista y el batería al fondo y ascendemos hasta una posición vertical donde encuadramos al cantante con las manos juntas sobre su cabeza. Levemente desciende la cámara con un movimiento libre desencuadrando hasta la altura de la cabeza del cantante que tiene los brazos en cruz.

Realiza en el minuto 2:44 un barrido sobre las cuerdas de la guitarra, que deja estela del movimiento ralentizado. Las panorámicas laterales y movimientos de cámara en mano sobre los músicos dinamizan la imagen y contrastan con los planos fijos estables que tienen una mayor duración. Incluso los planos cortos tienen movimientos de acercamiento y alejamiento de cámara en mano con efecto de ralentizado.

- FORMAS DE PASO

Las formas de paso dominantes son largos encadenados, llegando mantener la superposición de las imágenes unos segundos. Hay pocos cortes, si bien el ritmo visual como veremos en el apartado correspondiente, se acelera a partir de la segunda mitad de la canción, se sigue usando el encadenado como la forma de

paso principal hasta llegar al fundido a negro final con el que se resuelve el vídeo musical.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad se puede ver comprometida en los insertos de vídeo donde el espectador trata de identificar que se presenta en algunos casos esta superpuesta y no precisamente muy nítida. Se distinguen formas y volúmenes que se asemejan a una playa, una tormenta y una chica cubierta con una sábana.

Sí podríamos hablar de un pequeño error de racord cuando en el minuto 1:28, con un plano bien compuesto del cantante y el guitarrista a su izquierda, vemos por detrás el batería que se acerca entre bambalinas a su puesto. Sería disculpable si se entiende que la grabación se centra en un ensayo sin público. Se trata de un pequeño detalle pero que distrae al espectador del motivo principal.

- ELIPSIS

El videoclip se desarrolla de forma lineal con imágenes insertadas que pueden evocar recuerdos o la memoria del intérprete musical, pero que tampoco narran historia alguna y se presentan a modo de flashes, algunos en blanco y negro y con poca capacidad figurativa ni de enlazarse unas con otras.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

La podríamos calificar de fotográfica, debido a que utiliza el blanco y negro como un recurso constante, no importando incluso que se perciba el grano en la pantalla. Prioriza la realización sobre la figura del cantante, Bono, aunque también tienen relevancia los otros músicos de la banda apareciendo en casi todos los planos compuestos con el cantante e incluso en solitario en la segunda parte del tema.

El realizador busca una imagen dinámica aun teniendo en cuenta de que la canción es una balada con ritmo lento, para lo que encadena desplazamientos cortos de la cámara con planos fijos más largos pero de gran intensidad. A partir del puente musical el realizador busca aumentar la cadencia de plano con la estética marcada del blanco y negro y los insertos de vídeo. La clave baja, la luz estroboscópica, el alto contraste de la iluminación picada o de contraluz, aumentan esta estética fotográfica que el realizador quiere imprimir al vídeo musical.

- RITMO

El ritmo de planos es elevado para tratarse de una canción tipo balada. El ritmo interno del plano es continuo, focalizando varios puntos de interés en cada encuadre, y a partir del segundo estribillo realiza movimientos de cámara libre con continuos encadenados a ritmo de dos segundos por plano, lo cual consigue

fluir de un plano a otro con seguridad y sin dar la sensación al espectador de que se trate de un montaje rápido, pero lo es.

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, la luz estroboscópica y los continuos cambios de iluminación y de personajes, hacen que de esa impresión de ritmo acelerado de plano en una canción supuestamente lenta. Por citar un ejemplo, el último plano del clip, con el cantante girando con su guitarra, tiene una duración de 14 segundos, pero los continuos cambios de iluminación dan la sensación de que son planos fragmentados hasta el fundido de salida.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena se sitúa en un escenario de ensayo, con las cajas de transporte y monitores a la vista, destaca la gran separación aparente que hay entre los músicos y que permite al realizador componer poner esos planos en profundidad.

Cada músico parece estar tocando de forma aislada y no hay interacción entre ellos. La interpretación del tema sólo se ve interrumpida por los insertos de la chica, la tormenta y la playa, logrando esa estética cinematográfica y fotográfica a la que hemos aludido.

La iluminación es de alto contraste, con zonas muy iluminadas y otras del escenario en absoluta oscuridad, donde no distinguimos ningún detalle. Hay algunos focos móviles que sobre el escenario que varían la posición de iluminación en directo. Destacan algunos planos cortos con iluminaciones poco frecuentes, como es la contrapicada sobre la figura del batería que se repite varias veces. La indumentaria que utilizan, el chaleco de cuero, sombrero y camiseta de manga corta que caracteriza a cada uno de los miembros del grupo, se mantiene sin cambio a lo largo de todo el vídeo.

- TRANSTEXTUALIDAD

El vídeo musical tiene varias vías de interpretación, siendo una de ellas la de la alusión a una relación de pareja del cantante, teniendo en cuenta la letra podríamos hablar de una canción relativa adiós o una pérdida reciente. Deducimos esto por las pistas que nos ofrece la chica en posición yacente, el mar en tormenta y los lamentos que después del puente instrumental realiza el cantante. De todas formas, nos movemos en el terreno de la interpretación porque la letra de la canción y las imágenes son bastante ambiguas.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz cantada por el intérprete es la única inclusión vocal sonora del vídeo musical. Narra la letra y realiza varios lamentos en falsete hacia el final.

- MÚSICA

La música cubre por completo la duración del vídeo musical, con una larga intro inicial y con un coleo final instrumental de guitarra con un elemento de vibración magnético incorporado para conseguir ese efecto de sintetizador.

- EFECTOS

No se incluyen en la banda sonora ningún tipo de efectos ni ruidos, ni se usa la música de forma imitativa.

- SILENCIO

El realizador no emplea el silencio como elemento dramático, aparte de las pausas necesarias entre el fraseo y las notas musicales.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Ausencia de cualquier elemento gráfico. No se distinguen ni las marcas de los instrumentos musicales.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

No existen

- INTENCIÓN

Ninguna.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Si un realizador se enfrentara actualmente a crear un videoclip sobre este tema, se vería muy condicionado por saber que es uno de los mayores éxitos mundiales de la banda irlandesa. Pero al igual que los otros vídeos musicales estamos analizando, la grabación y montaje de estas imágenes tuvieron lugar sin saber el éxito o el fracaso que podría deparar el vídeo musical. Con esto queremos decir que el realizador ha de mezclar en el diseño del vídeo cuatro elementos: 1.- tema musical excepcional, 2.- trayectoria importante de una banda europea en los años 80, 3.- la personalidad de su cantante, al cual tenía que acompañar a su imagen y 4.- la impronta o estilo del realizador. A nuestro juicio, y ponderando los elementos citados, el resultado audiovisual es más que notable.

Ya hemos referido que es una canción lenta en su inicio, y que a partir del segundo estribillo aumenta el ritmo musical, pero las imágenes deben parecer que fluyen durante todo el transcurso de la canción, y en este sentido el realizador lo consigue. El montaje favorece el ritmo interno y externo de los

planos y el espectador es llevado por situaciones de actuación en color, flashes en blanco y negro y planos superpuestos casi inidentificables con una facilidad asombrosa. Podríamos hacer el ejercicio inverso, y visualizar las imágenes en ausencia de música y letra cantada. Nuestra percepción podría ser la de una sucesión de imágenes rápidas, casi estroboscópicas, en la que no hay separación entre partes de diferentes ritmos dentro de la canción. Eso es un mérito del realizador, que da unidad a un tema con una estructura un poco diferente a la de una canción pop convencional porque en 1:47 segundos ya ha realizado las dos estrofas y los dos estribillos.

En definitiva, nos encontramos ante un vídeo musical con un estilo propio, casi fotográfico. Indicar, como aspecto positivo, que lleva la imagen a fluir de la mano de la canción, impregnada de la personalidad de su intérprete. Si citamos aspectos menos buenos, podríamos referirnos a algunos planos ralentizados que no mejoran la calidad general de la producción y algunas superposiciones que pueden realizarse un poco más definidas, pero por lo demás, es un vídeo musical icónico y asociado visualmente a uno de los mejores temas de la década.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Another Brick in the Wall
ARTISTA	Pink Floyd
DIRECTOR	Gerald Scarfe
DISCOGRÁFICA	Columbia
FECHA Nº 1 / SEMANAS	22-MAR-1980 / 4
PUNTUACIÓN	331.075
DURACIÓN	6 min
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

A este vídeo musical podemos denominarlo, en cierta forma, uno de los ejemplos históricos de videoclip donde prima lo conceptual y simbólico. La canción es parte del disco publicado en 1980 por Pink Floyd *The Wall* y el vídeo musical extrae también imágenes de la película del mismo nombre, de 1982 dirigida por Alan Parker. El filme trata la vida de Pink, el cantante de un grupo musical, que arrastra desde su infancia una serie de traumas debido a la dura educación que recibió. Cada ladrillo en el muro es un trauma más que fortalece la barrera que se ha creado y que le aísla de la sociedad. Cansado de todo lo que rodea su profesión, se acaba refugiando en las drogas, como única opción para romper con el muro que él mismo ha creado a su alrededor.

El tema tiene como denominación completa *Another brick in the wall part two* y es la más famosa de las tres canciones que forman la trilogía *Brick in the Wall*, colocadas en las posiciones 4, 8 y 15 en los cortes del álbum *The Wall*. La canción, en contra de lo que pueda parecer, no es un tema en contra de la educación, según reza la letra, sino que busca favorecer la individualidad. En la letra se encuentra una doble negación que en realidad está afirmando que necesitan educación. El mensaje se lanza para que se entienda que los maestros, ante los que se hace una crítica conceptual importante en el vídeo musical, deben enseñar y no fabricar conformistas.

Todos los niños en muchos de los planos llevamos una máscara que les resta su personalidad, caminando iguales, marcando todos el mismo ritmo de paso y marchando en la dirección que les lleva a su condena, representada metafóricamente por una picadora de carne. La idea que gira en torno a los niños en el colegio es que la conformidad siempre estará presente aun cuando exista un clima de rebelión.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		2m22s	Se divide en 4 partes: el niño imaginando en clase al principio, narrador en la sala de profesores, el profesor lo deja en ridículo tras descubrir su libro de poemas y profesor cenando con su mujer que paga su frustración con los chicos.
2	Estrofa 1	We don't need no education We don't need no thought control No dark sarcasm in the classroom Teachers leave them kids alone Hey! teachers! leave the kids alone! All in all you're just another brick in the wall. All in all you're just another brick in the wall.	1m	
3	Estribillo	We don't need no education We don't need no thought control No dark sarcasm in the classroom Teachers leave them kids alone Hey! teachers! leave the kids alone! All in all you're just another brick in the wall. All in all you're just another brick in the wall	1m 1s	Coros de niños repitiendo la estrofa uno
4	Puente	"Wrong, do it again!" "Wrong, do it again!" "If you don't eat yer meat, you can't have any pudding. how can you Have any pudding if you don't eat yer meat?" "you! yes, you behind the bikesheds, stand still laddy!"	1m 14s	Riff de guitarra, voz del professor con las amenazas y ambiente de los niños quemando el colegio.
7	Epílogo		23s	Ambiente de la clase y sonido del teléfono

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición presenta un formato en cuatro tercios, con planos en los que se aprovecha el espacio negativo, como el del niño caminando a través del túnel. Se respetan los encuadres tradicionales y la regla de los tercios en las composiciones en las que existen dos o más personajes.

Se trabaja en especial forma las direcciones diagonales, cuando asistimos al movimiento de las filas de niños en lo que parece ser la fábrica, donde ellos se transforman de niño a adolescente. En los encuadres se favorece la perspectiva y miento marcado el paso de los niños, al igual que los que aparecen los coros con las filas de jóvenes en perspectiva hasta llegar al final el encuadre en un punto de fuga.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Oscilan entre los primeros planos del niño o del profesor en clase, hasta los planos de grupos agitados cuando el niño imagina que todos los compañeros se revelan para quemar y destruir la escuela.

Los planos generales también se utilizan para hacer ver a la cantidad de niños a los que se ha estado creando en la fábrica, siendo este un proceso irreversible.

Los planos medios, como es propio del lenguaje visual, presentan seguimiento en el movimiento sin perder rictus de expresividad, como por ejemplo los profesores saliendo de la sala de reunión en dirección a sus clases.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene objetivo en todo el vídeo musical, excepto en un plano. Puede ser subjetivo el plano en el que el niño ve pasar el tren, debido a que disponemos de raccord de mirada y de altura.

La fábrica se nos presenta desde un punto de vista que favorece la visión de los alumnos caminando al unísono, pero en ningún momento el realizador pone la cámara en los ojos de un personaje que interactúa en la escena.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Es uno de los elementos formales destacados en este videoclip. Las continuas variaciones sobre la altura normal tiene su efecto dramático en realzar la figura del profesor, al que vemos en posición contrapicada, minimizar la importancia individual en los planos picados, donde los niños se empequeñecen y se incrustan en el escenario y aumentar la sensación de volumen cuando vemos las filas de niños duplicadas haciendo los coros hasta el final del encuadre.

Los primeros planos del alumno tienen un ligero contrapicado que le da mucha fuerza visual. Los planos picados al final, cuando se imagina que queman la escuela, tienen el valor de tumulto y actividad, aumentando la sensación de muchedumbre y la perspectiva de la escena.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámaras en el vídeo musical no son abundantes pero sí significativos. Vemos una primera panorámica de derecha a izquierda cuando el niño de pasar el tren con los compañeros del colegio. También encontramos un travelling retro de acompañamiento cuando los profesores se dirigen a sus

clases, y desplazamiento y panorámica lateral siguiendo al profesor entre los alumnos.

Quizá el movimiento más significativo es el que nos hace tener sensación de paso del tiempo de la escolarización a través de un muro, por el que entran pequeños niños de 4 a 5 años y salen adolescentes caminando y en mesas.

Algunos zoom también se incorporan, como el retro que va desde el reloj a las filas de alumnos, o el zoom adelante en el que entre las filas de niños desfilando encontramos al profesor en el centro. Un leve movimiento de zoom también nos acerca del plano medio corto el primer plano del profesor cuando está regañando a los alumnos. Y un que plano se abre con un zoom con reencuadre, cuando vemos caer a los niños a lo que se supone que es la picadora de carne en ese momento la cámara baja y nos da un plano detalle sobre los trozos de carne saliendo por la boca de la máquina.

En la parte de la rebelión en el colegio la mayoría de los planos son fijos o con leves reencuadres, y el basculamiento más significativo es el descendente en el que vemos la torre del colegio ardiendo y las llamas saliendo por sus ventanas.

- FORMAS DE PASO

Con un ritmo tan marcado como el que imponen las baterías, la guitarra y el bajo de esta canción, la transición por corte a ritmo sincrónico de la imagen es la más utilizada. Ni siquiera cuando volvemos a ver el niño, tras imaginar la escena de la quema del colegio, enlazamos por encadenado, sino que lo hace por corte directo para dar paso al epílogo de la canción.

- CONTINUIDAD VISUAL

El realizador hace un ejercicio de continuidad en cada uno de los seguimientos de los desplazamientos que se dan en el vídeo musical. Empezamos con el seguimiento del movimiento del tren y continuamos cuando vemos la metáfora de la fábrica de niños en la educación, que al final acaban en la trituradora, toda esa cinta transportadora sigue una direccionalidad del movimiento que el realizador mantiene en todo momento.

- ELIPSIS

Realmente el vídeo musical está formado por dos saltos de espacio y tiempo. De hecho, las primeras imágenes que vemos proceden del primero, en la que el niño imagina a los alumnos escapando en un tren antes de situarnos en el aula, que suponemos es el tiempo actual. Posteriormente asistimos al desarrollo de las acciones dentro del aula y al salto temporal producido por la cena en la casa del profesor, seguidamente se nos introduce a la fábrica de muchachos y volveríamos al punto actual, tras la rebelión donde se quema la escuela.

El epílogo con la fotografía y la llamada telefónica serían el siguiente avance espacio temporal en la historia.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización podemos afirmar que es monocámara, con el trabajo de montaje posterior para completar todo el videoclip. El realizador trata de buscar los ángulos en los que se aumente la expresividad y la fuerza de la imagen. En este aspecto se ve muy trabajado el aspecto compositivo, ya que sobre los planos fijos es donde recae el peso de la realización, acompañados de los movimientos que ya hemos especificados.

- RITMO

El ritmo interno del plano es el que adquiere protagonismo en gran parte del vídeo musical. La cadencia de planos externa no es demasiado elevada y hay planos de larga duración de 8 o 10 segundos. La frecuencia aumenta en algunas fases de los coros y en la parte final de la rebelión y quema de la escuela. Pero el ritmo interno del plano siempre es muy expresivo, y cada plano está relacionado con el anterior y el siguiente para dar el significado de la historia, por lo que realizador ha de componer y trabajar su ritmo interno de planos de forma significativa.

- PUESTA EN ESCENA

Las localizaciones en las que tienen lugar las escenas principales del vídeo musical son el túnel del tren el aula con los demás compañeros, brevemente asistimos a la sala de profesores, la casa del profesor cuando cena con su esposa, la fábrica que simboliza el sistema educativo, y la escuela en su conjunto.

Toda la escenografía y el vestuario respira un aire recto, impositivo y dictatorial. Los niños con trajes uniformados y profesores con corbata, dan esa imagen de disciplina que quiere transmitir el vídeo musical.

Las máscaras son el aspecto caracterizador más importante que utiliza el clip, ya que le resta la personalidad de cada uno de los alumnos y le deforma sus facciones.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este videoclip se trabaja desde el punto de vista simbólico y metafórico, con lo que son numerosas las referencias al mundo de las ideas y ya hemos hecho referencia algunas en el apartado dedicado el concepto del clip. Pero en este caso, podemos citar también algún ejemplo que el propio grupo musical utilizará en otro de sus canciones, como es del martillo. El martillo aparece aquí en sombras reflejadas que destruyen el producto del sistema educativo, pero que también puede ser un elemento constructivo.

El grupo utiliza la misma la misma metáfora de la herramienta en canciones como Waiting for the Worms, donde el martillo tiene un carácter militarista, y en el

conjunto del álbum The Wall Pink Floyd no sólo usa los martillos para construir su pared sino también para derribarla.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz en este vídeo musical posee un uso múltiple. En un primer momento encontramos la voz de lo que podríamos denominar un narrador, que pone en contexto al espectador del mal trabajo que realizan los profesores impositivos, qué adoctrinan en vez de transmitir sus conocimientos.

Por otro lado, tenemos la voz impositiva, asertiva y dictatorial del profesor, que con matices irónicos ridiculiza al alumno cuándo se ríe de su libro de poemas. A partir de ese momento, entraría la voz del cantante que repite un par de veces la única estrofa de la canción.

Y el último uso de la voz que se da en el clip se trata de un coro de niños, que por el proceso de producción se sabe que está duplicado para aumentar la variedad de las voces y que parezca un coro más numeroso.

- MÚSICA

Las primeras notas musicales tardan en aparecer unos 25 segundos, hasta que entran los primeros acordes de bajo y batería de la canción. Luego realiza varias pausas para la intervención del profesor en clase y retoma con más fuerza en la parte de la fábrica.

El riff de guitarra es característico de esta canción durante la revuelta estudiantil. La música cesa durante los últimos 23 segundos para centrar la atención en el epílogo.

- EFECTOS

Los efectos sonoros tienen un papel relevante en todo el clip. En varias escenas contamos solamente con el sonido ambiente que aporta profundidad ambiental a la situación, como en la intro, donde escuchamos saltar la bala que el niño ha colocado en la vía del tren y el propio paso del tren por el túnel.

Efectos destacados son el timbre en la sala de profesores, el chasquido del latigazo cuando le castiga la parte anterior de la mano por distraerse en clase al alumno, y toda la parte de la revuelta estudiantil con la quema de libros y profesores que posee sonido ambiente: rotura de cristales y chasquidos de rotura de madera, así como el crepitar de las llamas sobre la música de guitarra, que pasa a un segundo plano

El epílogo del videoclip es el ambiente de la clase y el efecto sonoro final del sonido del timbre del teléfono.

- SILENCIO

Toda la simbología y el dramatismo que muestran algunas escenas están cubiertas con banda sonora, ya sea efectos ambientales, voz o música, por lo que no distinguimos ningún fragmento en el que se produzca un uso dramático del silencio.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No son destacables los elementos gráficos es el vídeo musical. La simbología se centra en las imágenes y no utiliza el texto como apoyo al significado de las mismas. De todas formas, encontramos algunos elementos textuales, cuando por ejemplo vemos la pizarra escrita en la clase, al menos con texto que no podemos distinguir desde nuestra posición. Dos fotografías que parecen tener algún significado, como son la fotografía final de la pareja al lado del teléfono y la fotografía de la reina de Inglaterra tras la figura del profesor mientras cena. El reloj y su numeración marcando la rutina de la fábrica. Luego vemos algunas letras de advertencia de incendios cuando rompen el extintor durante la revuelta y pocos elementos más.

En la copia del clip disponible en la red que hemos utilizado debido a su alto número de visualizaciones, tenemos el identificativo de la cadena que lo emite vH1 Classic y un rótulo inicial y final donde se nos da la información del título del álbum y el artista.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

Todos los elementos son diegéticos, excepto aquellos que hemos referido propios de la captura del videoclip tras la emisión por televisión. El identificativo o *mosca* de la cadena y el rótulo informativo al principio que son extradiegéticos.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de la escritura de la pizarra es puramente decorativa, las fotografías tienen un carácter simbólico, en el caso de la fotografía de la Reina afianza la rectitud y disciplina de ese hogar conservador. El reloj que marca la disciplina de la fábrica también tiene un uso escenográfico y simbólico, y el extintor tiene un carácter informativo.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Para efectuar una valoración formal del vídeo musical *Another brick in the wall* de Pink Floyd, no podemos hacer otra cosa que aislarlo de la presencia de la película de Alan Parker de 1982. Vamos a trabajar desde el punto de vista del análisis que hemos realizado, dónde entendemos el vídeo musical como un texto audiovisual independiente. Como tal, el realizador cumple con las necesidades de la historia y con las características simbólicas de cada uno de los planos que requiere la comprensión de la letra que estamos escuchando.

Además debe tener sintonía con el grupo, ya que las referencias transtextuales que hemos citado, tiene que incluirlas de una forma estética y diegéticas. Visualmente no podemos decir que el vídeo musical sea un prodigio, pero sí que tiene planos de mucho valor estético y simbólico, como por ejemplo el del niño alejándose a contraluz por la boca del túnel de tren o la sombra de la maquinaria que va a triturar al producto del sistema educativo y el movimiento de transición, que es de lo que más nos ha gustado, de paso del niño pequeño al adolescente por la cinta transportadora del sistema educativo.

También incluye efectos visuales innovadores para la época. Un visionado atento nos revela que los grupos de niños en el coro en esos cubículos infinitos, se trata de un efecto visual, ya que cada uno de los elementos está duplicado y son los mismos niños los que forman cada uno de los grupos. Está bastante bien ejecutado para la tecnología visual de la época

Otra escena a la que le podría haber sacado algo más de partido es la escena de la quema de la escuela. Dispone de algunos elementos móviles para haber realizado algunos movimientos entre los niños rompiendo cosas que hubiera implicado mucho más al espectador en la rebelión estudiantil. En esa parte quizá el realizador deja un poco frío espectador que se tranquiliza y se consuela cuando descubre que es un producto de la imaginación del niño, y que realmente los estudiantes no han lanzado a sus profesores a las hogueras.

Inicialmente, reconocemos cierto respeto ante de las posibilidades simbólicas y narrativas que presentaba el vídeo, y con el temor de que formalmente la colección de imágenes no estuviera a la altura de todo lo que representa el mensaje de la canción. Tras el análisis podemos confirmar que se trata de una adecuada relación imagen y música, con una estructura innovadora que rompe, como hemos visto, la parrilla habitual de una canción pop comercial y que presenta estructuras y formas que hoy día se pueden considerar todavía vanguardistas.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Total Eclipse of the Heart
ARTISTA	Bonnie Tyler
DIRECTOR	Russell Mulcahy
DISCOGRÁFICA	Columbia
FECHA Nº 1 / SEMANAS	1-OCT-1983 / 4
PUNTUACIÓN	290.489
DURACIÓN	5min y 31 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=lcOxhH8N3Bo

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical presenta una tipología mixta, que lleva a contemplar partes de interpretación de la canción y luego desarrolla una historia que tiene componentes simbólicos y conceptuales. En el clip vemos a Bonnie Tyler vestida de blanco en lo que entendemos que es una especie de sueño o situación imaginativa, con unos chicos que desarrollan diferentes actividades y deportes en lugar con una estética gótica, iluminado por fuertes contraluces. Los mismos chicos cantan en un coro y tienen diferentes apariencias de ángeles con plumas y seres con ojos brillantes de aspecto siniestro.

En el epílogo del vídeo ya de día, coincidiendo con la tercera estrofa, entendemos que la cantante vuelve al mundo real y se presenta a un grupo de chicos como una de las profesoras de lo que parece ser un colegio. Saluda a varios de ellos pero al estrechar la mano de uno de los ellos, éste le devuelve la mirada con esos ojos brillantes que siembran la duda en el espectador sobre qué parte es real y qué ha sido un sueño.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		8s	Instrumental
2	Estrofa 1	-Turn around- Every now and then I get a little bit lonely And you're never coming around -Turn around-	1m 21s	Estrofa doble con los coros en voz masculina

		<p>Every now and then I get a little bit tired Of listening to the sound of my tears -Turn around- Every now and then I get a little bit nervous That the best of all the years have gone by -Turn around- Every now and then I get a little bit terrified And then I see the look in your eyes -Turn around bright eyes- Every now and then I fall apart -Turn around bright eyes- Every now and then I fall apart -Turn around- Every now and then I get a little bit restless And I dream of something wild -Turn around- Every now and then I get a little bit helpless And I'm lying like a child in your arms -Turn around- Every now and then I get a little bit angry And I know I've got to get out and cry -Turn around- Every now and then I get a little bit terrified But then I see the look in your eyes -Turn around bright eyes- Every now and then I fall apart -Turn around bright eyes- Every now and then I fall apart</p>		
3	Estribillo	<p>And I need you now tonight And I need you more than ever And if you only hold me tight We'll be holding on forever And we'll only be making it right Because we'll never be wrong Together we can take it to the end of the line Your love is like a shadow on me all of the time -All of the time- I don't know what to do and I'm always in the dark We're living in a powder keg and giving off sparks I really need you tonight Forever's gonna start tonight Forever's gonna start tonight</p>	46s	
4	Estrofa 2	<p>Once upon a time I was falling in love But now I'm only falling apart Nothing I can do a total eclipse of the heart Once upon a time there was light in my life But now there's only love in the dark Nothing I can say a total eclipse of the heart</p>	43s	Con 11s instrumentals que dan paso al cambio del puente
5	Puente	<p>-Turn around bright eyes- Every now and then I fall apart -Turn around bright eyes- Every now and then I fall apart</p>	40s	
6	Estribillo	<p>And I need you now tonight And I need you more than ever And if you only hold me tight We'll be holding on forever And we'll only be making it right Because we'll never be wrong Together we can take it to the end of the line Your love is like a shadow on me all of the time -All of the time-</p>	47s	

		I don't know what to do and I'm always in the dark We're living in a powder keg and giving off sparks I really need you tonight Forever's gonna start tonight Forever's gonna start tonight		
7	Estrofa 3	Once upon a time I was falling in love But now I'm only falling apart Nothing I can do a total eclipse of the heart Once upon a time there was light in my life But now there's only love in the dark Nothing I can say a total eclipse of the heart A total eclipse of the heart -Turn around bright eyes- -Turn around bright eyes-	1m 6s	Funde con falsete del chico que repite la frase.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de este vídeo musical tiene un tratamiento pictórico. El uso de la luz y de la perspectiva lineal otorgan a cada encuadre la profundidad y la estética propia de una ambientación gótica y recargada. También consigue profundidad en la escena mediante la superposición de elementos, utiliza encuadres donde la cantante está colocada al fondo entre los estudiantes, pasando por delante de velas o atravesando estancias con elevadas vidrieras. Los encuadres, gracias al movimiento, se rectifican de forma controlada en todas las ocasiones y cada una de las posiciones en las que se elige colocar la cámara tiene una intencionalidad. Juega con las composiciones en equilibrio asimétrico, y simétrico en el momento en el que utiliza espejos para doblar la imagen de la cantante.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Como es tónica habitual en muchos clips musicales los tamaños de plano varían constantemente y encontramos primeros planos de la cantante y los muchachos. Planos medios, que son los habituales en las que ella interpreta la canción en posición frontal y contraluz acusado, y planos generales que nos permiten seguir el movimiento de la cantante y captar las dimensiones del espacio por el que se mueve, aparte de proporcionar espacio suficiente para las salidas y entradas del plano de los otros personajes.

Los primeros planos normalmente se captan desde posición frontal, pero el último plano antes de la vuelta al mundo real, es un perfil acusado de la cantante en primer plano.

Algunos planos generales destacados podemos citarlos cuando vemos a los chicos en formación, recibiendo a su nueva profesora, y planos detalles simbólicos, como cuando ella estrecha la mano del alumno que después la mira con ojos brillantes.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene predominantemente objetivo. En las situaciones en las que ella va recorriendo el pasillo y abriendo las puertas, cada vez que abre una puerta vemos lo que hay en su interior: muchachos en bañador o el chico que lanza la paloma, se podría interpretar que serían plano subjetivos, ya que corresponden con la visión de la cantante.

Pero son planos extremadamente estables, en algún caso por debajo de la altura normal, que nos indica que puede no ser la visión de la cantante. Hay otro plano un poco más desestabilizado, que es cuando ella sale al patio y la rodean los muchachos en bañador, bailando a su alrededor y seguimos la estela del último, en lo que parece ser una carrera para ocupar un lugar en esa fila, que se podría interpretar como subjetivo.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Se dan muchas variaciones sobre la altura normal de la cámara, cuando disponemos la visión de la cámara por debajo de la altura normal, como por ejemplo, en la escalera ella está cantando en la parte superior, se utilizan picados y contrapicados extremos viendo los chicos subir desde arriba por la escalinata.

También utiliza el contrapicado para realzar la figura de la intérprete en los planos medios de la canción, y planos picados cuando la grúa se mueve por encima de la altura de los personajes, mostrando el espacio que hay en el entorno.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El movimiento de la cámara puede ser el elemento formal más destacado de todo el vídeo musical, ya desde el primer plano encontramos un movimiento de grúa introductorio que nos presenta la mansión donde tiene lugar la ensoñación de la cantante, y el segundo plano es un travelling lateral con profundidad sobre la cantante. Podemos observar traveling de acercamiento sobre personajes y travelling de seguimiento de la cantante por el pasillo a medida que va abriendo puertas y descubriendo las habitaciones de los muchachos.

Algunos de los movimientos están realizados con grúa o con soportes de fijación móviles, y otros realizados con la técnica de cámara en mano con ralentizado que le da esa estética onírica a la parte nocturna del vídeo musical.

Movimientos contrapicados de seguimiento, zoom, encuadres rectificadas con basculamiento y después descenso con grúa, etc., en definitiva un amplio catálogo de movimientos al servicio de la estética y de la dinámica del videoclip.

Destacar los dos desplazamientos de grúa simétricos que encontramos cuando volvemos al mundo real, descendente, con un objeto delante para proporcionar más profundidad a la imagen en este caso las ramas del árbol, y un movimiento similar pero en sentido ascendente un poco más alejado, cuando termina el

videoclip y los chicos se marchan hacia el interior del colegio y ella se queda sola en la escalinata.

- FORMAS DE PASO

Aunque existen bastantes planos ralentizados, sobre todo en el primer tercio del vídeo musical que pueden invitar al paso por encadenado, la forma de transición predominante en el clip es el corte seco: ofrece variedad en el punto de vista, justificando cada una de las posiciones de cámara.

Destacamos un encadenado dramático cuándo volvemos al mundo real y pasamos de la noche al día, sobre un primer plano en perfil de ella iluminada a contraluz, pasamos a encadenar el movimiento descendente que nos presenta el colegio de día. Esa transición, además de unir los dos planos, fijo y movimiento, nos permite tener sensación de paso del tiempo como veremos en el apartado de la elipsis.

- CONTINUIDAD VISUAL

Este vídeo musical puede servir de ejemplo para ilustrar técnicas de continuidad mediante el seguimiento de personajes en movimiento. La cantante recorre varios pasillos con las habitaciones de los alumnos siempre manteniendo la direccionalidad del movimiento, el realizador coloca la cámara en posiciones ambivalentes donde eje óptico y eje de acción coinciden, ya que la cantante se acerca a la cámara o se aleja de ella frontalmente.

Los desplazamientos y coreografías de los muchachos también se corresponden con el escenario que se nos presenta. Por ejemplo, en la habitación de las vidrieras altas siempre tenemos la sensación de que la vidriera está a la izquierda del encuadre que tenemos en pantalla.

- ELIPSIS

La naturaleza onírica de tres cuartas partes del vídeo musical nos indican que el tiempo lineal y el tiempo narrativo saltan continuamente, ya que vemos escenas y movimientos repetidos sin organización de espacio y tiempo. La elipsis en este caso se utiliza para encadenar conceptos y símbolos de la historia que proporcionan información al espectador.

El principal uso de la elipsis en el clip es la transición temporal, cambiando la estética por completo y pasando de la noche al día, y cuando todo ha parecido ser un sueño la mirada brillante de uno de los chicos nos plantea la identidad de realidad y ficción.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización, y por qué no también ampliable a la producción, tiene un carácter cinematográfico. La grabación se realiza con una sola cámara que se va desplazando de forma variada con ópticas fijas y encuadres y pasos por corte. Los medios con los que cuenta el realizador para la ejecución del film

nada tienen que envidiar a producciones cinematográficas de elevado presupuesto. En la variedad de realizadores que hemos analizado en esta muestra, éste presenta un estilo identificativo propio, que gusta del uso de fuertes contraluces y ralentizados que le dan una estética muy personal a sus trabajos.

- RITMO

El ritmo externo de planos es lento al principio, ya que en los primeros 30 segundos de clip tenemos apenas cinco planos y uno de ellos es un detalle bastante breve de la luna. Los movimientos de cámara largos y con grúa y los planos ralentizados, pueden dar una sensación de ritmo lento, pero el realizador utiliza el paso por corte para dinamizar la pieza.

El ritmo interno se complementa con el externo, y todos los planos poseen algún tipo de significación, simbolismo o intencionalidad. Los movimientos de cámara con reencuadres que se realizan constantemente y mantienen una cadencia de planos equilibrada entre información y duración de los mismos.

- PUESTA EN ESCENA

Solo podemos decir que es un gran trabajo del equipo artístico. La calidad y el detalle de cada uno de los elementos del decorado, lo cuidado y trabajado de la escenografía, la elección de localizaciones, etc. dan lugar a un trabajo de producción intenso y bien ejecutado. El vestuario de la cantante y su peinado es quizá el único factor que pudiera delatar la procedencia y la época de un vídeo musical que podría pasar por intemporal. Ella viste de blanco con un vestido cruzado y peinada con el pelo rubio cardado, que resalta cuando se le aplica un contraluz potente, como en los planos utilizados en este clip.

El vestuario de los chicos varía desde las togas de coro de iglesia, hasta bañadores o trajes de esgrima. Se deduce que el vestuario también es un elemento bastante trabajado en este clip. Al final, cuando vuelve al mundo real, ella aparece vestida con chaqueta y falda con corbata negra. Los chicos visten con traje de uniforme al estilo colegial británico.

Un apartado especial de la puesta en escena merece el tratamiento de la iluminación, y como llevamos refiriendo a lo largo de este análisis, forma parte importante de la estructura formal de la historia. El realizador utiliza la luz como un elemento compositivo más y en cierta forma se ha convertido en su seña de estilo: contraluz muy acusado, luces azuladas y alto contraste en la escena que dan lugar a iluminaciones simbólicas que forman parte de la narración. Se observa en muchos planos medios de la cantante la presencia habitual del ventilador, como elemento que proporciona movimiento constante al vestuario y peinado.

- TRANSTEXTUALIDAD

La temática del clip está inspirada en una película de ciencia ficción de mediados de los 70, donde una especie alienígena se integra a vivir con los humanos.

Toda la parte onírica del videoclip, que supone más de las tres cuartas partes del metraje, es simbólica e interpretable. Parece ser que ella tiene un sueño o una fantasía que en algún momento puede llegar a tener un tinte erótico, con los que van a ser posteriormente sus alumnos en el colegio interno. Elementos como la paloma que puede simbolizar la paz, pero también la pureza que se va, el velo rojo que sale de cada una de las puertas que ella va abriendo, puede ser una metáfora de la lujuria y de pasión. El niño con plumas de ángel y ojos brillantes, que puede significar la dualidad del bien y del mal. En definitiva, son muchos aspectos narrativos que merecería un análisis mucho más profundo.

Formalmente encontramos similitudes bastante importantes con en el tipo de producciones que hace el cantante Meat Loaf en su vídeo *I'd do anything for love*, donde también interviene una historia de amor, en este caso basada en el cuento de la Bella y la Bestia.

Y para conectar con otro elemento curioso solamente recordar el último plano del vídeo musical de Michael Jackson, *Thriller*, donde su mirada delata un final abierto en el que parecía que los mundos zombi y humano coexistían y él era el nexo de unión. En efecto, circunstancia que vemos al final del clip, cuando el niño al que estrecha la mano tiene esa mirada vacía y luminosa que ya ha visto en sus sueños y la dejan perpleja en la escalera.

3.2.- SONORO

- VOZ

La canción cuenta con la intervención vocal principal de Bonnie Tyler y una voz masculina aguda qué hace el verso -Turn around bright eyes- , el chico tiene una voz aguda que incluso llega al falsete al final del vídeo musical. La cantante tiene una voz rasgada muy peculiar producto de alguna enfermedad en cuerdas vocales, que incluso tuvo que someterse a intervención quirúrgica.

- MÚSICA

La música cubre la totalidad del vídeo musical, desarrollando grandes cambios de ritmo entre la estrofa, el estribillo y el puente. Al final funde a velocidad media junto con la imagen.

- EFECTOS

No encontramos efectos ambientales o ruidos que nos puedan aportar información adicional del entorno.

- SILENCIO

El clip no hace un uso dramático del silencio en su banda sonora.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No existen elementos gráficos ni textuales a lo largo del vídeo musical.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

No existen.

- INTENCIÓN

No existe.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Total Eclipse Of The Heart es uno de los grandes temas de la música pop de todos los tiempos y uno de los singles más vendidos de la historia, con una repercusión actualmente en el canal de Youtube de más de 70 millones de visualizaciones.

La interpretación que Bonnie Tyler hace de la letra es desgarradora y pasional y este clip es el complemento perfecto para formar una de las grandes producciones músico-visuales de los cerca de 35 años de vida oficial del vídeo musical.

El realizador, que también encontramos en otro de los vídeos de nuestra lista, crea un mundo de ensoñación onírico y recargado de estética gótica, pero además barroco y simbólico. La técnica de realización que emplea hace que desde el principio del espectador entre con la cámara por la ventana de la mansión y sin saberlo, empieza a compartir las ensoñaciones y el surrealismo de cada uno de los planos por los que va pasando la imaginación de la intérprete.

La técnica de fragmentación del espacio, junto con la composición de los planos, hace que el uso de los movimientos y la continuidad visual se mantengan como referente en todo el vídeo musical. Cada fotograma es un cuadro, y cada cuadro tiene una intención. El uso de los ralentizados y efectos como el del viento frontal, pueden delatar cierto paso del tiempo al videoclip, ya que la tecnología actual de cámaras de alta velocidad producirían un efecto de ralentizado mucho más suave, y la moda del viento frontal sobre el pelo cardado es propia de los 80, pero todo lo demás tiene carácter intemporal.

Sabemos que el guión del clip no pertenece a de Mulcahy, pero la ejecución visual que desarrolla de esta historia, basada en una película de ciencia ficción de los 70 y adaptada a un formato más breve como es el del videoclip, hace que la fusión con la canción sea perfecta. El realizador de esta forma consigue que el espectador haga suyas las imágenes que acompañan a la música, como si hiciera propio el sueño inquietante en el que nos induce el clip.

También hemos de decir que para el vídeo musical se hace una tercera versión, intermedia entre la primera versión más larga, y otra cortada en la tercera estrofa para la emisión radiofónica. Está que se arregla especialmente para el vídeo musical.

Como siempre, en estos análisis que estamos haciendo procedemos a ensalzar las buenas prácticas desde el punto de vista de la realización, pero también comentamos algunos planos o movimientos que podrían suscitar cierto debate sobre lo indicado de su utilización. En este caso se trata de un movimiento descendente de cámara con grúa, que de pronto inicia un movimiento de zoom, por la parte superior del arco ojival sobre la escalera que rectifica varias veces el encuadre y que parece que no lleva a ninguna parte. Este movimiento lo incluye el realizador en el minuto 2:28 de vídeo musical.

En definitiva, es un trabajo creativo y visual a la altura de las mejores historias que se pueden contar en un videoclip. La estética, el desconcierto que produce esa imagen onírica fragmentada, junto con la interpretación de la cantante y la puesta en escena, dan al realizador todas las herramientas para convertir este vídeo musical en una de las mejores piezas de la década.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	We Are the World
ARTISTA	USA for Africa
DIRECTOR	Tom Trbovich
DISCOGRÁFICA	Columbia
FECHA Nº 1 / SEMANAS	13-ABR-1985
PUNTUACIÓN	279.784
DURACIÓN	7 min y 10 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=ZiORpNSELas

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

Se trata de la realización de la campaña We Are The World, realizada por USA for Africa, una agrupación de cantantes y artistas concienciados en la ayuda al continente africano. La grabación de la canción se realizó el 28 de enero de 1985 y todos los beneficios de la campaña, del disco y del vídeo promocional fueron donados a reducir el hambre en Etiopía. El vídeo musical tiene como única localización el estudio de grabación musical coordinado por el productor Quincy Jones. El conjunto de estrellas que relacionamos a continuación grabaron una de las canciones icono de la década de los 80.

Entre los coros y aquellos que realizaron alguna intervención como solistas, intervinieron Diana Ross, Dan Aykroyd, Lindsey Buckingham, Kim Carnes, Ray Charles, Bob Dylan, Sheila E., Bob Geldof, Daryl Hall, James Ingram, Jackie Jackson, LaToya Jackson, Marlon Jackson, Randy Jackson, Tito Jackson, Al Jarreau, Waylon Jennings, Billy Joel, Tina Turner, Cyndi Lauper, Huey Lewis and the News, Mario Cipollina, John Colla, Bill Gibson, Chris Hayes, Sean Hopper, Kenny Loggins, Bette Midler, Willie Nelson, John Oates, Jeffrey Osborne, Steve Perry, The Pointer Sisters, Smokey Robinson, Kenny Rogers, Dionne Warwick y Paul Simon, Harry Belafonte, Stevie Wonder, Michael Jackson, Lionel Richie y Bruce Springsteen.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		24s	Instrumental
2	Estrofa 1	<p>There comes a time When we heed a certain call When the world must come together as one There are people dying And it's time to lend a hand to life The greatest gift of all</p> <p>We can't go on pretending day by day That someone, somehow can soon make a change We're all a part of God's great big family And the truth, you know, love is all we need</p>	54s	Varias voces es diferentes líneas de texto
3	Estribillo	<p>We are the world We are the children We are the ones who make a brighter day So let's start giving There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p>	30s	
4	Estrofa 2	<p>Send them your heart So they'll know that someone cares And their lives will be stronger and free As God has shown us by turning stones to bread And so we all must lend a helping hand</p>	25s	
5	Estribillo	<p>We are the world We are the children We are the ones who make a brighter day So let's start giving There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p>	23s	
6	Puente	<p>When you're down and out, there seems no hope at all But if you just believe there's no way we can fall Well, well, well, well let us realize oh! That a change can only come When we stand together as one</p>	26s	
7	Estribillo	<p>We are the world We are the children We are the ones who make a brighter day So let's start giving There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world We are the children We are the ones who make a brighter day So let's start giving There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making</p>	4 min 1s	

		<p>Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>Oh let me hear you!</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p> <p>We are the world (Are the world) We are the children (Are the children) We are the ones who'll make a brighter day so lets start giving (So let's start giving)</p> <p>There is a choice we're making Were saving our own lives It's true we'll make a better day, just you and me</p>		
--	--	--	--	--

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición se centra en encuadrar a los solistas y el coro de la canción. Es una composición plana ya que el fondo es irrelevante, y excepto en los planos generales, casi todo el encuadre está ocupado por uno, dos o tres cantantes en planos medios.

Se respetan los espacios de referencia, porque hay determinadas situaciones en las que entra un cantante en el plano o sale de él, e incluso hay planificadas algunas superposiciones de dos imágenes de cantantes a la vez en división horizontal, uno a la izquierda y otro a la derecha.

El color y la variedad compositiva de los planos son importantes en la realización. Se mantiene la regla de los tercios para encuadrar rostros y ojos en el encuadre y predomina la direccionalidad horizontal en la lectura de las imágenes.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de planos son variados, pero predominan los planos medios, medios cortos y primeros planos de los cantantes. Cuando se sitúan en pantalla dos o tres personas, la cámara trata de recogerlos en el plano más cerrado posible, que suele ser un plano medio.

En los coros se utilizan planos generales y planos medios en movimiento. Los primeros planos son los más expresivos, y se componen en frontales, en escorzo e incluso en perfil como es el caso de Bob Dylan.

- PUNTO DE VISTA

Se mantiene objetivo en todo el vídeo musical. La técnica de realización, como veremos, mueve una cámara en medio de los grupos de cantantes, pero en ningún momento entendemos que estos planos tengan carácter subjetivo.

- ANGULACIONES DE PLANOS

En el vídeo encontramos planos picados, sobre todo en las posiciones de cámara elevadas, que nos muestran tiros más largos y se nota cierta inclinación sobre el grupo de cantantes. Los planos contrapicados son aquellos que el realizador incorpora procedentes de la utilización de cámaras libres por el escenario, que toman los cantantes en posición contrapicada favoreciendo los encuadres donde aparecen varios de ellos.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara son constantes y, aunque encontramos planos encuadrados sobre soportes estables ya sean practicables o trípodes, gran parte de los planos están editados con la técnica de cámara en mano, que les aporta cierta movilidad y favorece los ajustes de encuadre en las salidas y entradas de

cantantes del encuadre. Un ejemplo en este caso, es el que se produce a partir del minuto 2:43 donde la misma cámara que está tomando en plano medio ligeramente contrapicado a Michael Jackson, pasa al grupo formado por Lewis, Lauper y Kim Carnes, rectificando continuamente el encuadre cuando se acercan al micrófono.

La panorámica vertical más característica es la que parte de los zapatos y calcetines de Michael Jackson y asciende verticalmente hasta mostrar el cantante en plano medio. También se editan diversas panorámicas horizontales de los coros, tanto izquierda como a derecha, con carácter descriptivo y para reforzar los planos generales.

- FORMAS DE PASO

La transición elegida para mezclar los planos es el encadenado. El ritmo de la canción y lo corto de la mayoría de los encuadres, favorecen el paso por encadenado a velocidad media para enlazar cada una de las líneas que cantan los intérpretes.

El rótulo inicial de *USA for Africa* tiene un efecto de cortinilla, ya que de la bola del mundo girando, pasa a ocupar la pantalla completa y se encadena a un primer plano de Lionel Richie.

El final del clip tiene un carácter suave, funde lentamente a negro sobre la rotulación del estribillo.

- CONTINUIDAD VISUAL

La localización única y la técnica de realización empleada, como veremos más adelante, favorecen la continuidad visual. Sólo se aprecia que se rompa la continuidad de los personajes en los planos de Michael Jackson, que aparece sobre fondo negro. Realmente el cantante grabó alguna de sus estrofas en un estudio y en solitario para que luego se incorporarán al montaje. Jackson también realiza coros junto a sus hermanos, pero ya con otra indumentaria diferente, que sí puede afectar a la percepción de continuidad visual.

- ELIPSIS

No es un elemento destacado. En todo momento intentamos que con la realización parezca que coincide tiempo real y tiempo grabado. Por la técnica de la producción eso no fue así y hubo que realizar varias tomas de la canción.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

Es uno de los aspectos que consideramos destacados del vídeo musical. El realizador planifica una realización multicámara con, probablemente, 4 cámaras: una fija, dos móviles y otra sobre una pequeña grúa o trípode móvil para recursos laterales.

Al registrar en multicámara, el realizador dispone de gran cantidad de posibilidades para la edición posterior. En varios planos se incluye al operador con la cámara numerada a la espalda y es por lo que tenemos constancia de que se van mezclando varias señales de imagen a la vez.

Es acertado que el realizador no quiera emplear artificios y planos que llamen la atención de la forma sobre el contenido. Establece una línea de realización frontal, con el coro dispuesto en varios niveles y una angulación picada del plano general. Puede ser y, es una observación profesional, que el plano picado se deba a que con la angulación normal el tiro de cámara no pudiera cubrir el ancho completo del coro y se opte por una angulación picada con mayor cobertura.

Los planos se van editando con la sensación de ir recorriendo el coro de izquierda a derecha según progresa el tema, acabando con un escorzo pronunciado del cantante Ray Charles.

El productor Quincy Jones se coloca frente al grupo de cantantes a modo de director de orquesta y el realizador elige el lado izquierdo para componer sus planos. El resultado final del vídeo musical será la edición de dos realizaciones diferentes, una en la que realizamos las líneas que van interpretando cada uno de los solistas, y otra realización diferente será aquella que en la que se agrupan todos los cantantes formando el coro.

- RITMO

El ritmo externo de planos es lento, puede estar en una media de 6 segundos por plano y el realizador se sirve de la expresividad de los cantantes y de la entrada y salida de plano para mantener viva la realización.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena se centra en el estudio de grabación, dónde se desarrolla todo el videoclip. Posee una iluminación plana, que cubre con luz base toda la estancia sin realizar demasiado contraste sobre los rostros de los cantantes.

No hay un uso dramático ni de la luz, ni de atrezzo, ni del vestuario o el maquillaje. Los elementos que intervienen en la escenografía son elementos técnicos tales como un micrófono, auriculares, piano e incluso los medios técnicos para la realización que también aparecen en varios planos.

El vestuario de los cantantes se podría calificar de *casual* en la mayoría de los casos, aunque Michael Jackson como ya hemos dicho, tiene planos grabados en un estudio en solitario y con un vestuario y una imagen mucho más elaborada. Destacan el trabajo de peluquería de Tina Turner o Cyndi Lauper y maquillajes cómo el día de Dionne Warwick.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este caso la iniciativa supone el germen de concienciación de movimientos posteriores, donde artistas y músicos de todo el mundo se agruparían para diferentes iniciativas, pero ésta de 1985 fue la que sembró la primera semilla.

Más adelante Bob Geldof organizar *Live Aid* donde también se interpretaría el tema *We Are The World* y recientemente se ha realizado con éxito otra campaña de ayuda a la población tras el terremoto de Haití, y en ella han intervenido números estrellas del mundo musical.

Si hemos comentado los que están, también resulta extraño aquellos cantantes que tuvieron una repercusión importante en la década y que no están presentes en este vídeo, sobre todo americanos. Madonna y Prince, son las figuras que faltan más destacadas. Una no pudo asistir por encontrarse de gira y el otro por su excentricidad de no poder grabar canción junto a otros artistas. En compensación, Prince donó una canción que se incluyó en el álbum recopilatorio.

La letra hace referencia a que el mundo es el hogar de todos y que de vez en cuando hay que hacer una llamada de atención a la cooperación.

3.2.- SONORO

- VOZ

Por razones evidentes, podemos afirmar que es el vídeo musical con mayor variedad vocal de los que vamos a analizar. Son 25 los cantantes que leen al menos una línea o parte de ella en la interpretación de la música, y otros tantos los que solamente hacen los coros.

Es un grupo heterogéneo que reúne voces de diferentes estilos, razas, tésituras y características. La distribución la realizó el productor Quincy Jones, y se cuenta la anécdota de qué colocó una cinta adhesiva en el suelo con el nombre del cantante, que marcaba su posición en el grupo.

- MÚSICA

En el inicio del vídeo suena una especie de *jingle* identificativo de la campaña USA for Africa, acompañando al despliegue en cortinilla del globo terráqueo blanco en anagrama de la campaña.

Una vez que se produce el encadenado de imagen con el primero de los cantantes, comienzan las primeras notas del tema. Destacan los 4 minutos de coro y bises para dar cabida al mayor número de intérpretes.

El final es un suave *fade out* muy progresivo que funde al ritmo de la imagen.

- EFECTOS

No encontramos efectos sonoros ambientales ya que la realización y la grabación se sitúan en un lugar acústicamente controlado. Otra anécdota en este sentido es que escuchaba cierto tintineo por los auriculares, y se debía al choque de las diversas pulseras y collares que llevaba en su vestuario la cantante Cindy Lauper.

- SILENCIO

En el vídeo musical no hay un uso dramático del silencio

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Los elementos gráficos los encontramos al principio y al final del vídeo musical. Éste se inicia con una bola del mundo girando que se despliega con el anagrama USA for Africa y un subtítulo que hace referencia a la asociación de cantantes y músicos estadounidenses.

A continuación el logo se reduce y se eleva en el encuadre para dejar paso a espacio en blanco en la imagen, que se rellena con las firmas de cada uno de los artistas intervinientes en la interpretación y coros de la canción.

Al final del vídeo musical encontramos el estribillo principal sobreimpresionado con letra mayúscula amarilla.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

Los dos elementos gráficos citados tienen un carácter extradiegético ya que son productos de efectos de vídeo insertados que no se incorporan al desarrollo de la historia.

- INTENCIÓN

La intencionalidad inicial de la rotulación es identificativa y de homenaje a todos los que han participado. Al final, el estribillo pretende concienciar y reafirmar el mensaje que han estado interpretando a lo largo de la canción, con la pretensión de que se fije en la retina de los espectadores.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Se trata de una canción que musicalmente sirve de bisagra en la década de los 80. Situada al principio del año 1985, supone una de las iniciativas más valoradas de solidaridad y cooperación del mundo de los artistas con los más necesitados, en este caso enfocado el continente africano. La participación desinteresada de cada uno de los que intervinieron permitió que en raras ocasiones se haya podido aglutinar un conjunto de estrellas de la canción, tan reconocibles e importantes.

El realizador tenía la misión de inmortalizar esa sesión de grabación, y planifica con acierto una realización doble para las estrofas y otra para los estribillos y coros. En los planos cortos individualiza a los cantantes, los hace reconocibles con su voz y los agrupa por parejas y tríos según el orden que tenían en la canción.

En los coros utiliza planos generales fijos y panorámicas lentas dónde podemos apreciar la intervención de aquellos que no interpretaron líneas como solista, pero que formaron parte de la grabación de los coros, y eso era un aspecto que el realizador tenía que tener en cuenta. Probablemente no fue de su agrado el hecho de incluir planos que rompen la continuidad visual, como aquellos de Michael Jackson que fueron grabados en otra localización u otro día en el estudio.

En este vídeo el realizador no quiere destacar, no hay planos en los que puede lucir encuadres sorprendentes y atractivos: se limita a pequeños picados, contrapicados leves y desplazamientos reducidos para seguir el desarrollo de la canción.

El mensaje entendido por el realizador está por encima de la forma, y aplicando la frase que Quincy Jones dijo a cada uno de los intérpretes, debéis dejar el ego en la puerta, el realizador debió aplicarse esa filosofía y poner en práctica una técnica de realización más efectiva que preciosista, dejando a un lado también su ego personal.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Never Gonna Give You Up
ARTISTA	Rick Astley
DIRECTOR	Simon West
DISCOGRÁFICA	RCA
FECHA Nº 1 / SEMANAS	12-MAR-1988 / 2
PUNTUACIÓN	264.078
DURACIÓN	3 min 28 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=dQw4w9WgXcQ

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical es de concepto performativo, sitúa al cantante en diferentes localizaciones interpretando la canción y realizando un suave baile de izquierda derecha que le caracteriza. Se apoya en bailarines y bailarinas para, a medida que avanza el videoclip, realizar algunos saltos y pasos de coreografía más espectaculares.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		18s	Instrumental
2	Estrofa 1	We're no strangers to love You know the rules and so do I A full commitment's what I'm thinking of You wouldn't get this from any other guy I just want to tell you how I'm feeling Gotta make you understand	25s	
3	Estribillo	Never gonna give you up, never gonna let you down Never gonna run around and desert you Never gonna make you cry, never gonna say goodbye Never gonna tell a lie and hurt you	17s	
4	Estrofa 2	We've known each other for so long Your heart's been aching but you're too shy to say it Inside we both know what's been going on We know the game and we're gonna play it And if you ask me how I'm feeling Don't tell me you're too blind to see	25s	

5	Estribillo	<p>Never gonna give you up, never gonna let you down Never gonna run around and desert you Never gonna make you cry, never gonna say goodbye Never gonna tell a lie and hurt you</p> <p>Never gonna give you up, never gonna let you down Never gonna run around and desert you Never gonna make you cry, never gonna say goodbye Never gonna tell a lie and hurt you</p>	35s	Estribillo doble
6	Puente	<p>Ooh give you up) (Ooh give you up) (Ooh) Never gonna give, never gonna give (give you up) (Ooh) Never gonna give, never gonna give (give you up)</p> <p>We've known each other for so long Your heart's been aching but you're too shy to say it Inside we both know what's been going on We know the game and we're gonna play it</p> <p>I just want to tell you how I'm feeling Gotta make you understand</p>	41s	
7	Estribillo	<p>Never gonna give you up, never gonna let you down Never gonna run around and desert you Never gonna make you cry, never gonna say goodbye Never gonna tell a lie and hurt you Never gonna give you up, never gonna let you down Never gonna run around and desert you Never gonna make you cry, never gonna say goodbye Never gonna tell a lie and hurt you Never gonna give you up, never gonna let you down Never gonna run around and desert you Never gonna make you cry, never gonna say goodbye Never gonna tell a lie and hurt you</p>	47s	

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

En la composición el vídeo musical destacan aspectos como la horizontalidad de sus encuadres y el colorido tanto del vestuario como de la puesta, respeta los espacios de referencia y las composiciones de los planos, manteniendo una distancia constante entre el borde superior de la cabeza de los personajes y el límite superior del encuadre, y esto con planos en movimiento es una regla a intentar cumplir.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de plano varían mucho, ya que algunos de ellos empiezan con un tamaño y tras un movimiento, terminan con otro. Abundan los travelling, como veremos en el apartado de movimientos de cámara, con lo que podemos variar fácilmente el tamaño de los planos. De todas formas, en aquellos que son fijos, sobre todo al principio, tenemos planos detalles de la ropa y accesorios del cantante, y planos medios que son la mayoría de planos de referencia donde se interpreta la canción. El artista no permanece estático y necesitamos un plano amplio que no le limite el movimiento, por lo que el medio es la mejor elección

En los elementos coreográficos, que se juntan bailarines y bailarinas, los planos son más generales, para proporcionar visión completa del movimiento ejecutado. Dependiendo también de la localización, el realizador opta por un tipo de plano u otro, por ejemplo, en la localización del puente con los arcos traseros y en el salón de baile los planos son más amplios que en la localización, llamémosle de la tela metálica, donde sobre una pared de fondo el realizador se ve obligado a cerrar bastante más el plano.

- PUNTO DE VISTA

En este clip podemos afirmar que todos los planos nos ofrecen un punto de vista objetivo y en ningún momento el realizador quiere presentar algún tipo de subjetividad en los encuadres que edita.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Las angulaciones de planos varían poco sobre la normal. En casi todo momento el punto de vista se mantiene a la altura de los ojos de los personajes, con lo que la angulación predominante en todo el videoclip es normal. Sólo en algunos planos donde el artista está subido al escenario, y para favorecer el elemento compositivo del fondo, éste se nos muestra en una angulación contrapicada. No encontramos por lo tanto, planos con angulaciones extremas.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Éste es uno de los apartados formales más significativos en el vídeo musical. El realizador dispone para que la cámara se opere en un dispositivo estabilizado, rodado o apoyado en el cuerpo tipo steadycam, o algún tipo de soporte que da estabilidad y movimiento fluido característico a esos planos. El realizador por lo tanto, monta de forma continuada travelling avante, retro, circulares, de seguimiento a izquierda y derecha, que ocupan gran cantidad del vídeo musical, excepto en los planos iniciales donde encontramos una sucesión de planos fijos.

- FORMAS DE PASO

La forma de paso que se utiliza en el vídeo musical es el corte. Ni siquiera la entrada del mismo es lenta, ya que el fundido de entrada es tan rápido que da la impresión de corte. Todos los movimientos enlazados de planos móviles entre sí, y de fijos con móviles, están editados por corte.

- CONTINUIDAD VISUAL

El realizador mantiene la continuidad visual adoptando una posición frontal permanente con respecto al cantante, independientemente de su localización. Del mismo modo opera con bailarines, y el único que tiene un tratamiento algo más lateral es el camarero.

Movimientos circulares manteniendo, valga la redundancia, la ley del semicírculo, que en ningún momento compromete el raccord visual. Narrativamente sí tenemos que hacer un esfuerzo para ir de una localización a

otra, con cambio de vestuario, incluso pasar alternativamente del día a la noche. La canción mantiene un ritmo alto en el que el espectador apenas evidencia estos saltos espacio-temporales.

- ELIPSIS

La elipsis implicaría cambio de tiempo o de lugar cuando se está narrando la historia, pero el cambio continuo de las localizaciones, de día a noche, de indumentaria y de bailarines no tiene lógica alguna, con lo cual de forma aleatoria se nos presentan localizaciones, que el espectador no puede hilar como elipsis ni hacerse una idea de paso del tiempo o cambio de lugar.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El realizador pone en práctica una técnica de realización monocámara sobre un soporte estabilizado, con el que va a registrar la gran mayoría de los planos que necesita para el montaje posterior. Consigue planos de movimiento fluido, bien ejecutados desde el punto de vista del operador de cámara, pero se puede decir que repite en demasiadas ocasiones los mismos movimientos.

- RITMO

El ritmo externo de planos presenta una cadencia elevada, que en la media del clip puede estar en dos o tres segundos por plano. La canción es rápida y el realizador trata de amoldarse a su tiempo, excepto en un par de planos, como el tercero del clip que dura menos de un segundo y que más bien parece un salto visual que un corte de edición. El ritmo interno de los planos tampoco es muy elevado, el cantante realiza movimientos acompasados en la mayoría de los planos en los que aparece y los bailarines aportan algo más de información, sobretudo el camarero que realiza 2 o 3 acrobacias bastante espectaculares y que enriquece visualmente los planos.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena alterna entre tres localizaciones diferentes. La primera es un salón de baile vacío, en el que contamos cuatro mesas y un pequeño escenario cubierto con una tela vainilla, donde el cantante representa la canción con dos bailarinas una a cada lado. A la izquierda de nuestro punto de vista, se encuentra la barra, donde el camarero está secando algunos vasos: al principio con gesto de desaprobación, y a medida que se desarrolla la canción empieza a bailar primero suavemente y después a ejecutar maniobras de coreografía como saltos y pasos de baile.

La segunda localización se encuentra en una especie de arcada de piedra con reflejos luminosos de agua al fondo. Es una localización de noche, donde el cantante lleva un jersey de cuello alto y una gabardina.

La tercera localización es una pared blanca de ladrillo pintado, con una tela metálica delante. Ahí el cantante lleva una camisa y pantalón azul y gafas de sol y los bailarines ejecutan sobre esa pared algunos de sus números.

Bailarines y cantante llevan ropa de la época, chaquetas con hombreras y peinados característicos. El tratamiento de la iluminación es plano, excepto en la escena situada en la localización nocturna, donde tenemos una iluminación trabajada sobre la piedra y por detrás de los arcos.

- TRANSTEXTUALIDAD

Es difícil encontrar puntos de anclaje a otros textos audiovisuales en este videoclip. Quizá podríamos enlazar algunos de los pasos de baile más espectaculares a películas musicales como *Siete novias para siete hermanos* (Donen, 1954) donde también realizan este tipo de acrobacias en la coreografía.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz del cantante es el único elemento vocal que encontramos en la canción. Ésta tiene una tonalidad grave para la apariencia y complexión del muchacho.

- MÚSICA

La música cubre por completo desde el inicio al final del vídeo musical, y está basada en sintetizador y batería. No tiene demasiada importancia instrumental, la intro es corta y en el puente tampoco se destacan los instrumentos musicales.

- EFECTOS

No se aplica ningún tipo de efecto sonoro por ruido ambiental en la banda sonora de este vídeo musical.

- SILENCIO

No se da el silencio como elemento dramático en toda la duración del videoclip.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Tras un visionado detallado, no encontramos ninguna alusión gráfica o textual en todo el vídeo musical. La ropa no tiene marcas, el bar no tiene bebidas ni formas reconocibles y las calles carecen de indicaciones, rotulación o señales de tráfico. Tampoco se incluye ningún tipo de rotulación extradiegética.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

No existe.

- INTENCIÓN

No existe.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Probablemente nos encontramos ante uno de los vídeos menos innovadores y visualmente poco atractivos de la lista que confecciona la muestra seleccionada. Reconocemos cierta sorpresa por la presencia del artista y este tema en una posición tan elevada, con más de 130 millones de visualizaciones. En la red aluden a una broma que se produjo en 2007, donde muchos de los vídeos promocionados en Youtube remitían directamente a este vídeo de Rick Ashley. Una broma que se conoció como Rickrolling y que le supuso muchos miles de visualizaciones. Pero el enlace que nosotros hemos tomado para el estudio está actualizado el 24 de octubre de 2009 (con unas visualizaciones previas al VEVO de cerca de 3 millones).

De todas formas del día en que tomamos la muestra, el 20 de julio de 2015, con una medición de 132.039 millones de espectadores, a día 6 de agosto el vídeo ha progresado hasta los 134.871 millones de visitas. Eso supone casi tres millones en 15 días, con lo que el éxito de este vídeo en el canal no es debido a esa broma de hace años.

Los aspectos positivos ya los hemos relatado, y hacen referencia a los buenos movimientos de cámara con los que cuenta, bastante fluidos y bien ejecutados sobre un soporte estabilizado. El montaje también cumple y no pierde el sincronismo con el ritmo de la música. Pero la estética del bar, la repetición continua de planos, lo poco atractivos de muchos de sus encuadres, una sensación que al espectador le puede producir vacío en la puesta en escena o lo poco atractivas que son las localizaciones como la de la pared con la tela metálica, resta valor formal al vídeo.

Si a esto le añadimos qué hablamos del año 1988, cuando ya se han realizado algunas de las grandes obras en materia de videoclips de la década, parece ser que este vídeo se conforma con ser un ejercicio de montaje al servicio de un muchacho pelirrojo que se convirtió en un icono para las jóvenes de su tiempo.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Bad
ARTISTA	Michael Jackson
DIRECTOR	Martin Scorsese
DISCOGRÁFICA	Epic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	24-OCT-1987 / 2
PUNTUACIÓN	233.764
DURACIÓN	4 min 19 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=dsUXAEzaC3Q

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

Para comprender lo que nos cuenta este vídeo musical, sí hemos de realizar una pequeña búsqueda en su proceso de producción. Lo que vemos, es una actuación coreográfica de Michael Jackson junto con un grupo de bailarines recorriendo una estación de metro. En este caso, el videoclip comercial de 4 minutos y 19 segundos es una parte del videoclip-cortometraje con una duración de 18 minutos. En él se cuenta una historia de un chico de bajos fondos que se encuentra con sus amigos de la infancia, él ha cambiado y se ha alejado de la vida de los pandilleros callejeros. Pero provocan y retan a nuestro protagonista para que demuestre su valía a cometer un delito. Acepta cometer un atraco en una estación de metro y cuando lo va a ejecutar, se arrepiente y advierte a su víctima. Ahí comienza la coreografía para demostrar lo malo y lo *chulo* que puede llegar a ser sin tener que robar a nadie.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		18s	Música y efectos de sonido
2	Estrofa 1	Your butt is mine Gonna tell you right Just show your face In broad daylight I'm telling you On how I feel Gonna hurt your mind	50s	Doble estrofa

		<p>Don't shoot to kill Come on</p> <p>Come on Lay it on me All right</p> <p>I'm giving you On count of three To show your stuff Or let it be I'm telling you Just watch your mouth I know your game What you're about</p> <p>Well they say the sky's the limit And to me that's really true But my friend you have seen nothin' Just wait 'til I get through</p>		
3	Estribillo	<p>Because I'm bad, I'm bad come on You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know And the whole world has to Answer right now Just to tell you once again Who's bad</p>	19s	Coros en las frases que se repiten y 8s de coleo musical con efectos sonoros
4	Estrofa 2	<p>The word is out You're doin' wrong Gonna lock you up Before too long Your lyin' eyes Gonna tell you right So listen up Don't make a fight Your talk is cheap You're not a man You're throwin' stones To hide your hands</p> <p>But they say the sky's the limit And to me that's really true And my friends you have seen nothin' Just wait 'til I get through</p>	33s	
5	Estribillo	<p>Because I'm bad, I'm bad come on You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know And the whole world has to Answer right now Just to tell you once again Who's bad</p>	35s	
6	Puente		26s	
7	Estribillo	<p>Because I'm bad, I'm bad come on You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know And the whole world has to Answer right now Just to tell you once again Who's bad</p>	1m10s	Triple estribillo hasta el final del tema

		<p>Because I'm bad, I'm bad come on You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know And the whole world has to Answer right now Just to tell you once again Who's bad</p> <p>Because I'm bad, I'm bad come on You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know You know I'm bad, I'm bad come on, you know And the whole world has to Answer right now Just to tell you once again Who's bad?</p>		
--	--	--	--	--

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos está muy cuidada, trabajando en cada uno de ellos la profundidad en tres niveles. Primero el del cantante, como principal foco de atención. Después los bailarines, que en la mayoría de los planos se sitúan muy cerca del cantante o incluso integrándolo en el grupo. Y en tercer lugar, el fondo, que en muchos casos nos parece neutro y poco relevante, pero que cumple un importante función de encuadre dentro del encuadre en cada uno de los planos. En los fijos, como los que aparecen desplazamientos de cámara se mantienen los espacios de referencia para los bailarines en la dirección de su movimiento. En los planos con desplazamientos de cámara se realizan constantes reencuadres para ajustar las proporciones del cantante y los bailarines. El realizador tiene en cuenta el fuera de campo en los encuadres y la continua entrada y salida de bailarines del mismo.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El realizador hace una función compositiva bastante interesante, ya que ante una situación grupal la tentación más frecuente es mantenerse en planos de grupo de 6, 8 o 10 personas renunciando a medios y cortos para no perder detalle del movimiento. En este caso se incluyen bastantes planos cortos del cantante y de los bailarines en todo el vídeo musical, y por supuesto planos largos que permitan seguir el movimiento de los bailarines a lo largo de su desplazamiento por la estación de metro. Realiza algunos movimientos sobre planos cortos desplazamiento circular sobre el cantante. Los planos medios cortos están dispuestos de tal forma de que no toda la cabeza del cantante ocupa la pantalla, sino que se puede incluir de fondo alguno de los bailarines o la estructura arquitectónica de la estación. Destacamos algunos movimientos que varían el tamaño del plano, como el que se produce en el minuto 3:23, donde de un plano

medio con el grupo de bailarines de atrás nos desplazamos lateralmente hasta un primer plano en escorzo, sin perder la nitidez en ningún momento.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista que adopta el realizador es objetivo y frontal, con carácter demostrativo de la interpretación del tema y la coreografía por parte de los bailarines. Pero encontramos dos momentos en los que el espectador siente especial implicación y el cantante nos incluye subjetivamente en el discurso. Uno de ellos es el movimiento que se realiza entre el minuto 1:52 y el minuto 2 del videoclip. Se trata de una rotación cercana, tomada con una óptica angular (apreciable por la distorsión de la cara de Michael) que simula el giro de dos combatientes dentro de una pelea callejera. El otro plano claramente subjetivo es el plano final con el que termina el vídeo musical, donde Michael Jackson en un acercamiento a la cámara, mira directamente y amenaza con el puño acabando en un plano primer plano corto.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Desde el principio del clip apreciamos variación en las angulaciones sobre la normal. El plano 2 ya es un plano fuertemente picado, a igual que el 4, 5 etc. y en varias ocasiones vemos nuestro grupo de bailarines en posición casi cenital. En el segundo 18 del vídeo musical encontramos un movimiento que se repite en varias ocasiones, y consiste en el desplazamiento de la cámara desde una posición picada a una posición contrapicada del grupo de cantantes y bailarines. Destacan desplazamientos de cámara largos en posición contrapicada y seguimiento de los personajes en angulaciones elevadas para mostrar mejor la simetría de sus movimientos.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara son un elemento formal destacado de este vídeo musical. Los encontramos casi de todo tipo y damos especial importancia a los travelling de seguimiento laterales y hacia atrás, junto con los movimientos de grúa que en muchos casos realizan la función de plano secuencia cambiando la angulación del encuadre y del plano. No existen demasiados zoom, pero el realizador incluye dos de ellos seguidos, uno avante y otro retro sobre el grafiti que están haciendo los pandilleros con la palabra *BAD*. Las panorámicas no las utiliza, ya que la realización la fundamenta en movimientos de grúa y desplazamientos en travelling, pero incluye dos barridos laterales en el 3:16 con la cámara fija en la posición central de la escena.

- FORMAS DE PASO

La transición más empleada en todo el vídeo musical es el corte. Aun así, se inicia con un rapidísimo fundido de entrada de negro y termina con un poco más lento de salida, pero todas las transiciones que se utilizan en el montaje del vídeo musical son por corte directo. Si en algún movimiento se efectúa un encadenado

rápido, el efecto en la edición no se diferencia del corte. Destacar la precisión del momento en el que se hace el corte como siempre ante una acción reacción y con el tamaño de plano apropiado para no dar la sensación al espectador de que están sucediendo cosas en la escena que no está viendo: si de un plano general corta a uno más cercano, lo mantiene el tiempo justo y vuelve a cortar a otro general para continuar la acción.

- CONTINUIDAD VISUAL

La técnica de realización monocámara empleada favorece siempre tener el eje de acción como referencia, manteniendo la direccionalidad el desplazamiento de los bailarines y el cantante y presentando la escena de forma frontal, con lo que la continuidad visual no se ve comprometida en ningún momento. Los planos secuencia y los largos travelling laterales de seguimiento también favorecen la fluidez narrativa en continuidad.

- ELIPSIS

La interpretación del tema carece de insertos de vídeo que puedan alterar la linealidad de la narración. La presencia del cantante en la gran mayoría de los planos es manifiesta, excepto en los estribillos finales protagonizados por las habilidades de los pandilleros. Hacemos referencia aquí a que vemos, en esta parte comercial del videoclip, un fragmento de una historia más compleja que sería motivo de otro análisis narrativo como ya hemos mencionado anteriormente.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es sobre todo eficaz. Dispone técnicas de realización en movimiento para aportar el dinamismo que el tempo de la canción requiere y la coreografía del cantante y los bailarines le obligan. Pero no se queda solo en mostrar el movimiento, sino que busca la complicidad del espectador con los planos cortos y la espectacularidad de los bailes del cantante.

- RITMO

El ritmo es uno de los grandes aciertos visuales del vídeo musical. No sólo se centra en una cadencia de planos alta, que en algún caso incluye secuencias de 1-2-2-1 segundos por plano, sino que los combina con planos de larga duración (entre 8 y 10 segundos) que poseen un ritmo interno elevado y no necesitamos cambios continuos de planos. En los estribillos y en el puente acelera la cadencia de plano, y en las estrofas incluye movimientos de travelling grúa que ralentizan los cambios de plano pero que muestran desplazamientos de la coreografía y los movimientos.

- PUESTA EN ESCENA

El clip se localiza en una estación de metro vacía, sin público, y del que sólo distinguimos las columnas y los tornos para picar billetes. El espacio se utiliza de

forma amplia ya que el cantante y los bailarines, aunque agrupados, suman entre 15 y 18 personas. Suben escaleras, saltan vallas e interactúan entre las columnas de la estación.

Aunque existe iluminación diegética propia del lugar, la iluminación en la mayoría de los planos tiene una componente lateral bastante marcada, que se aprecia principalmente en los planos cortos del grupo de baile, que están dispuestos de forma alterna, colocando al cantante de forma centrada en primera fila o integrado dentro del grupo.

La indumentaria que utilizan los miembros de la coreografía se podría definir cómo callejera o deportiva, *casual*: sudaderas, pañuelos en el pelo, camisetas, vaqueros, chándal y zapatillas deportivas. Sin embargo, Michael Jackson aparece completamente vestido de negro, con una estética mucho más agresiva, llevando chaqueta de cuero llena de tachuelas, cinturón y guantes de pinchos, botas altas con hebillas, etc. Con este vídeo, primer single del nuevo álbum, Michael quiere efectuar un cambio de imagen con respecto a los vídeos anteriores con una apariencia más transgresora y personal.

El trabajo de la coreografía se combina entre la sincronización perfecta con el baile del cantante y el contrapunto a los movimientos de éste. En los planos de la coreografía sobre el puente musical, como es más dinámica, el cantante aparece sin chaqueta, sólo con la camiseta negra que llevaba debajo, al igual que hiciera en otros vídeos como *Thriller*, en los que tuvieron que aligerar su maquillaje e indumentaria para permitirme más libertad de movimientos.

- TRANSTEXTUALIDAD

Encontramos una clara analogía visual a la película *West Side Story* (1961) y más concretamente al número musical *cool*, salvando por supuesto las diferencias estéticas y temáticas. Con respecto al cantante, en este vídeo están presentes algunas características comunes en otros de su videografía, como por ejemplo el viento intenso frontal que utiliza en vídeos como *Black or White* (1991) o *Dangerous* (1991), junto el guante o las camisetas de manga corta abiertas. Además, no es primer vídeo musical en el que el cantante termina la canción mirando directamente cámara: el final abierto de *Thriller*, tiene un carácter parecido. Esto se puede asociar al famoso plano final del *Asalto y robo a un tren* (Porter, 1903) donde el bandido se gira y dispara a la cámara.

3.2.- SONORO

- VOZ

Se utiliza además de para cantar la letra, como interjecciones de ánimo entre el cantante y los miembros de la coreografía. Destacamos algunos pequeños gritos agudos característicos del cantante.

- MÚSICA

No cubre por completo la duración del vídeo clip, tarda aproximadamente unos 3 segundos en entrar cuando, después de un efecto producido por el levantamiento del brazo del cantante, comienzan las primeras notas musicales. Al final sucede algo parecido, el cantante repite la última frase, se queda mirando a cámara y la música cesa de golpe.

- EFECTOS

Los efectos son quizá el elemento más novedoso que incorpora esta banda sonora. Aparte de la voz del cantante y la música escuchamos perfectamente los pasos de los bailarines, chirriar de sus botas, saltos e incluso algunos efectos simulados que podemos apreciar, como son movimientos acompañados de golpes de látigo. Se escuchan con claridad y detalle el ruido del viento ante los altos de los bailarines y el deslizado de sus zapatillas cuando corren. Se aprecia con claridad el efecto de la trampilla de aire cuando Michael retira las rejillas, aparte de palmadas y el tintineo de las hebillas y las tachuelas metálicas del cantante.

- SILENCIO

Podemos encontrar un par de segundos de silencio con intencionalidad dramática al final del videoclip, después de que el cantante repita la frase *Who's bad?* y tenemos un par de segundos la imagen del músico en primer plano con el puño en alto. Cesan de forma brusca la música y efectos para potenciar la fuerza visual de la previa a fundido de salida.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Existen varios elementos gráficos en este vídeo musical, aunque no abundan precisamente. Podemos encontrar los logotipos de marcas comerciales de zapatillas deportivas como Adidas o Puma en las botas de los bailarines.

Los dos más evidentes son la escritura del texto *BAD* y subrayado por parte de uno de los grafiteros, en esa tipografía característica, y el cartel de *Se Busca* que otro de los pandilleros arranca de la misma pared.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Todos los elementos gráficos se pueden considerar diégeticos, ya que las zapatillas las usan para bailar la coreografía y los carteles tanto el graffiti como el de *Se Busca* interactúan con los personajes y forman parte de la historia.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de los elementos gráficos es diversa porque la visibilidad de los logos de las marcas deportivas desempeña una función publicitaria y el graffiti

con la palabra *BAD* refuerza el título de la canción y del álbum. El cartel de *Se Busca* con la fotografía y el texto escrito, hace la función de confirmación de la letra de la canción, en la que el cantante afirma ser un chico malo.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

El visionado del vídeo musical deja una impresión al espectador de unidad y sincronía, y en cierta forma es que el realizador monta una coreografía audiovisual acorde a los movimientos que desarrollan el cantante y los bailarines. Precisamente ahí creemos que reside el mérito de esta obra, en proponer una realización eficaz al servicio de un tema caracterizado por el dinamismo.

Formalmente tiene muy buena factura. Posee movimientos fluidos, encuadres cuidados y de gran valor para la operación de cámara: desplazamientos que nunca pierden el foco y a la velocidad justa que requiere la escena. Adquieren una importancia añadida los planos cortos, porque el cantante quiere hacer gala de ser un chico malo del barrio, y los planos generales muestran la coreografía pero les falta expresividad. La inserción de planos medios cortos y primeros planos, que resultan claramente amenazantes, consiguen ese efecto expresivo que complementa a la descripción de la coreografía.

El vídeo musical entero parece un manual de edición por corte. Te invita al revisionado para disfrutar el momento exacto de la transición, de la duración de cada plano y del cambio del mismo mediante acción-reacción.

La banda sonora no se limita a un playback de la canción, sino que posee efectos y ruidos que le dan profundidad espacial a la imagen que tenemos en pantalla, alguno de ellos amplificados y otros procedentes de la actuación en directo de los bailarines.

Se trata de una realización que pretende introducir al espectador en la coreografía. Quiere hacer un homenaje musical al más puro estilo West Side Story con estética actualizada de las bandas callejeras, donde el espectador se siente rodeado por una coreografía visual y sonora que lo implica desde el principio del clip.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	I Love Rock 'n' Roll
ARTISTA	Joan Jett and the Blackhearts
DIRECTOR	Arnold Levine
DISCOGRÁFICA	Boardwalk
FECHA Nº 1 / SEMANAS	20-MAR-1982 / 7
PUNTUACIÓN	224.875
DURACIÓN	3 min 30 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=M3T_xeoGES8

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El concepto del vídeo musical se basa en la interpretación de la canción por el grupo de rock tras acudir la cantante a un pequeño bar. El elemento que introduce una variación es que cuando comienza el vídeo está sonando otra canción del grupo llamada *bad reputation* que poco a poco se disuelve cuando la cantante entra en el bar y se inician los primeros notas del tema.

La canción termina de golpe y al final del vídeo hay unos segundos en los que vemos cómo se desaloja el bar por parte del público asistente que ha coreado la interpretación del tema. Visualmente es un clip performativo, aunque la historia se encuentra en la letra y la cantante interpreta la parte en la que se acerca al muchacho de la *jukebox*.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		41s	De los que 23s son de otra canción que suena en el bar. 2s de sonido ambiente y 15s de la intro instrumental
2	Estrofa 1	I saw him dancin' there by the record machine I knew he must a been about seventeen The beat was goin' strong Playin' my favorite song An' I could tell it wouldn't be long	26s	

		Till he was with me, yeah me, An' I could tell it wouldn't be long Till he was with me, yeah me, singin'		
3	Estribillo	I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with me	16s	5s instrumentales con <i>grito</i> para dar paso a la 2ª estrofa
4	Estrofa 2	He smiled so I got up and' asked for his name That don't matter, he said, 'Cause it's all the same Said can I take you home where we can be alone An' next we were movin' on He was with me, yeah me Next we were movin' on He was with me, yeah me singin'	26s	
5	Estribillo	I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with me	10s	
6	Puente	Said can I take you home where we can be alone Next we're movin' on He was with me, yeah me And we'll be movin' on An' singin' that same old song Yeah with me, singin'	42s	15s instrumentales tras el estribillo
7	Estribillo	I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with me I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with me	59s	Cambio de ritmo en la primera repetición. 10s de sonido ambiente del bar y fade out.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos se basa en la profundidad de campo. Todo el vídeo tiene lugar en el interior del bar y la óptica utilizada permite tener varios planos espaciales enfocados. Destaca el segundo y tercer plano donde tenemos a la chica ocupando la parte izquierda del encuadre y a la derecha y detrás, público bailando que cuando llegue el estribillo se levanta y efectúa una pequeña coreografía con ella. Igual sucede en la composición de los planos del grupo

tocando, que se encuadran la partes superior de la cabeza del público que esta de espalda y el grupo completo en perspectiva frontal. Los planos más abiertos donde la composición incluye un mayor número de elementos son aquellos en los que participa el público, haciendo los coros de la canción. La mayoría de los encuadres cumplen la regla de los tercios en los primeros planos, a pesar de encontrarse en continuo movimiento.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los planos tienen variedad a la hora de clasificarlos por su tamaño. Al principio del vídeo nos encontramos con planos medios y primeros planos de la cantante que refuerzan su interpretación en la primera estrofa, y a partir del estribillo, se abren los planos para captar el movimiento de la cantante y la banda tocando. La segunda estrofa nos vuelve a cerrar los planos sobre el muchacho de la gramola y la cantante, pero con la suficiente amplitud para ver el bar y la gente que está en él. En estribillo abre otra vez el plano y ya la inclusión del público es mayor en los planos generales. El plano más amplio que encontramos puede agrupar entre 25 y 30 personas, que tiene lugar cuando la cantante se sube a la barra con su guitarra.

Hay una combinación constante de planos medios de los músicos y el público y planos cortos y enteros de la chica. Destaca la última secuencia antes de finalizar el vídeo donde se suceden primeros planos de todos los miembros del grupo a un ritmo elevado.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista predominante en todo el vídeo musical es el objetivo. Sólo podemos intuir planos de carácter subjetivo en aquellos en los que la muchedumbre mantiene el record de mirada con la cantante de la barra y veríamos público desde el punto de vista elevado de la cantante.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Muchos de los encuadres del vídeo musical tienen una angulación picada y contrapicada. En los primeros planos, después de la panorámica inicial, contamos con el punto de vista picado de la cantante que se asoma al bar, y cuando decide entrar, queda por debajo de la altura de la cámara. En la interpretación de la letra, cuando la cantante no toca la guitarra con el grupo, el plano varía entre la angulación normal y picada.

Notamos la diferencia en la variación del punto de vista en aquellos planos en los que aparece el público, la mayoría registrado desde una posición picada, incluso uno de ellos cercano a la cenital. En la segunda mitad del vídeo musical cuando la chica se sube a la barra, la cámara nos enseña el punto de vista de un miembro del público y se mantiene en todos los planos en los que la chica está elevada. Los músicos del grupo también poseen encuadres en posición contrapicada sobre todo guitarra y batería.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El movimiento de cámara inicial nos hace presagiar que va a ser una realización dinámica y que pueden abundar los desplazamientos de la cámara. Si bien es cierto que hay algunos travelling de seguimiento, sobre todo de la cantante, no son tantos los movimientos de cámara que se montan. La mayoría son planos fijos, utilizando la técnica de cámara en mano pero estabilizados. Los planos entre el público del bar tienen cierto movimiento, además de que existen desplazamientos entre los músicos y zoom de corto recorrido que tampoco aportan demasiado a estética del vídeo.

- FORMAS DE PASO

La transición más utilizada es el corte. El ritmo de la música rock, casi que obliga a transiciones dinámicas y el corte, basado en el principio de acción-reacción, es la transición preferida por el realizador para los cambios de plano. El elemento que sale fuera de esta dinámica se encuentra al final del videoclip y supone una imagen se mantiene congelada sobre el que se encadena un plano del público desalojando el local.

- CONTINUIDAD VISUAL

Desde el principio el espectador asume que hay dos interpretaciones de la canción paralelas dentro del local: una de ellas es la que va realizando la chica sin guitarra, que se da sobre todo en las dos estrofas de la canción con ritmo más lento. Esa interpretación se superpone a la del grupo tocando en conjunto la canción.

Existe un elemento que sí podría romper la continuidad visual, cuando al principio del videoclip, ella se asoma por la ventana justo antes de hacer la entrada en el bar, tenemos un plano de grupo donde ya está ella con la guitarra. Esto podría confundir a un espectador que no llegue a identificar las dos cantantes como la misma persona.

El resto de la realización no mantiene ninguna dificultad para asumir la continuidad de las dos interpretaciones. La audiencia las integra de forma natural se mantienen los raccord de miradas con las angulaciones y la direccionalidad de los desplazamientos de los personajes, cumpliendo reglas como la del personaje que entra en el plano por el lado contrario del que ha salido. Un buen ejemplo son los dos planos editados consecutivos en los que se nos muestra como ella sube a la barra y la recorre de derecha a izquierda.

- ELIPSIS

El desarrollo de la actuación tiene carácter lineal, de hecho nos incorporamos a la interpretación viendo llegar a la cantante al bar. Cuando entra por la puerta se inician los primeros acordes de la canción. El uso de la elipsis en este videoclip se reduce a integrar las dos interpretaciones donde la cantante dobla papel interpretando las estrofas y luego tocando los estribillos con el grupo.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

En este aspecto, nos sorprenden algunos de los cambios de plano que propone el realizador, sobre todo en el primer minuto del videoclip, donde en la intro y la primera estrofa de la canción, nos propone cambios del tamaño del plano desde la misma posición y con los mismos elementos compositivos. Visualmente da la sensación un salto visual y podemos afirmar que incumple lo que en el cuerpo teórico hemos venido a llamar la ley de los 30 grados: justificar un cambio de plano con desplazamiento superior a 30 ó 40 grados para evitar ese efecto de salto de imagen.

- RITMO

El ritmo, tanto interno como externo, que presenta el videoclip es muy elevado. La canción sólo tiene dos momentos en el que baja su cadencia: las estrofas, donde el realizador puede mantener algo más de tiempo en pantalla sus encuadres. La frecuencia de plano puede estar entre 1-2 segundos. Precisamente el primer plano del clip, esa panorámica de seguimiento de ella cuando entra al bar de unos 15-16 segundos, es el plano que rompe la tónica dominante posterior.

La edición de planos más rápida la encontramos al final, cuando a menos de un segundo en pantalla se suceden por corte los primeros planos de los miembros del grupo, intercalados con planos cortos del público y en 2-3 segundos podemos tener seis o siete planos.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena es simple, ya que incluso se trata de un bar real donde el grupo actúa ante el público. No existe otra localización, y todo el vídeo musical se desarrolla en el interior del bar, incluso vemos desde dentro del bar cómo entra la cantante desde la calle, siendo esta la única referencia al exterior del local.

La iluminación que encontramos es plana y sin grandes claroscuros, excepto en la parte del fondo que apenas distinguimos, y se mantiene una iluminación homogénea para el público y el grupo musical.

La indumentaria del grupo de rock y el público asistente es una vestimenta acorde al tipo de canción y el movimiento rock/punk. La única con un vestuario diferente es la cantante, que entra al bar con chaqueta de cuero negra y luego desarrolla la interpretación con chaqueta y pantalón de cuero rojo. Eso no se aprecia en la edición de 1982 porque precisamente ese color rojo hizo que se optará por transformar el vídeo en blanco y negro: no gustó ni al realizador de la cantante cómo quedaba ese color del cuero rojo en pantalla.

El vídeo original en color está disponible desde hace algunos años en la plataforma YouTube. El maquillaje es básico pero agresivo para dar una imagen

de mujer fuerte y segura de sí misma al que acompaña un peinado sencillo con pelo moreno.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este apartado hemos de hablar de autorreferencialidad del grupo musical, debido a que segundos antes del inicio de la canción suena otro de los grandes éxitos del grupo que tiene su propio vídeo diferente a éste.

El resto de referencias las podemos encontrar en la letra de la canción, que junto con el ritmo, puede dar respuesta a la canción de los *Rolling Stones*, *It's only rock and roll*. Por otro lado la cantante interpreta líneas de la estrofa con un marcado carácter feminista, como por ejemplo preguntarle al chico si quiere que lo lleve a casa. Joan Jett de esta forma reafirma una imagen de mujer dura y decidida, ya que es ella la que inicia el contacto con el chico. La letra continuamente hace referencia a *soy yo* o *se irá conmigo* asegurando sus posibilidades de éxito en la conquista.

La gramola es otro elemento destacado. Todavía en los primeros 80, parece que hay una cierta vinculación con este aparato del que el vídeo musical se siente heredero.

3.2.- SONORO

- VOZ

En la intro, mientras suena el tema *bad reputation*, la voz se escucha en baja calidad, simulando sonido reproducido dentro del local. La voz principal es la de la cantante narrando la letra de la canción, pero también podemos encontrar algunos murmullos del público y jaleos cuando hay presencia de sonido ambiente. Es una voz, la de Joan Jett, rasgada y dura, propia del estilo musical que interpreta, y que la convirtió en uno de los iconos femeninos del rock.

- MÚSICA

Ya hemos aludido a los dos temas que suenan el vídeo musical, apenas 20 segundos del otro éxito del grupo. La melodía de la canción es también bastante simple y destacan en su instrumentación las guitarras y batería, tomando el protagonismo esta última en algunas estrofas. De todas formas, es un tema musicalmente breve como se puede apreciar en el minutado que hemos realizado.

- EFECTOS

Los efectos ambientales los encontramos al principio y al final del vídeo musical, cuando hay un par de segundos con sonido ambiente de calle antes de que la cantante entre al bar. Posteriormente cuando la música cesa, disponemos unos 10 segundos de sonido ambiente del público desalojando el local previos a *fade out*.

- SILENCIO

El silencio dramático no se usa como tal, pero sí que entendemos que esas dos pausas de sonido ambiente las realiza el director para que, por un lado entre el tema con más fuerza casi desde cero, y por otro para dar sensación de respiro después de toda la energía desarrollada en el tema musical y que la acción concluya de forma pausada.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No encontramos referencias gráficas importantes en el desarrollo del videoclip. Se sobreimpresiona un rótulo inicial del tema, cantante, grupo y discográfica, pero probablemente se ha incrustado en la emisión por televisión y ha quedado ahí en la versión disponible en la red.

Durante el desarrollo del tema apenas podemos distinguir alguna marca en los monitores de audio *Marshall*, y sí es claramente identificable la presencia de una fotografía de la cantante detrás de la barra, que apreciamos cuando ella se sube para interpretar los estribillos finales.

En las camisetas del público también se intuyen algunos dibujos y alguna marca comercial pero que no se ven claramente. Al final del tema también hay una rotulación que no sabemos si es del tema original o si es de la persona que lo ha subido a la plataforma YouTube. Nos inclinamos a que es original, al menos lo parece dada la tipografía, y haría referencia a la productora y a su año de realización.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

El elemento diegético que tenemos presente es el de la fotografía en la barra del bar, y si tomamos en consideración esos créditos finales que hemos referido tendrían un carácter extradiegético.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de la fotografía puede ser la de reafirmar la imagen de la cantante, que ya posee cierta proyección cuándo va a tocar a ese bar con el grupo. La intención de los créditos finales sería la de informar de la productora, y porque no, también con carácter publicitario, y del año de su realización.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Nos encontramos ante un tema musical muy reconocible. Supone una de las grandes canciones de rock de la historia, y generaciones más jóvenes quizás conozcan la versión que, salvando las distancias por supuesto, realizó la cantante pop Britney Spears (2001).

Es un vídeo musical como vemos de los primeros años de la década inicial y casi el único objetivo era promocionar a los artistas, poniendo esta meta muy por encima de otras más estéticas o estilísticas, que afectan propiamente carácter audiovisual del videoclip.

No consideramos que se trate de un videoclip deficiente ni mucho menos, tiene aspectos positivos como la originalidad de colocar otra canción ambiental previa a la que va a interpretar el mismo grupo.

Destacaremos el montaje realizado por esa cadencia de planos que requiere la canción, pero también podemos ver que en muchos casos la planificación de cámara no es muy buena. Hay planos demasiado parecidos que se repiten durante la interpretación de las estrofas, aparentes saltos visuales, algunos pequeños detalles que pueden dar lugar a cierta falta de continuidad o el final con ese plano congelado y el encadenado sobre el mismo plano con la gente desalojando el local, que rompe la dinámica de montaje al corte rápido que hemos tenido a lo largo de todo el clip.

Sería interesante aportar más datos de cómo fue la grabación del clip. En el análisis hemos mencionado el detalle de que se planificó para que fuera en color y no blanco y negro. Al final el éxito de esta versión viene provocado por un fallo en la producción del registro y la elección de colores, como es el rojo del vestuario de la cantante.

Aunque hemos citado estos pequeños detalles formales, en líneas generales el videoclip cumple los dos objetivos que pensamos que, para esta canción, eran esenciales: reafirmar la fuerza de la imagen de la cantante y transmitir la energía de la canción con una actuación en vivo de los intérpretes que deje al espectador con la sensación de que las imágenes se suceden acordes a intensidad que desprende el tema.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Say, Say, Say
ARTISTA	Paul McCartney & Michael Jackson
DIRECTOR	Bob Giraldi
DISCOGRÁFICA	Columbia
FECHA Nº 1 / SEMANAS	10-DIC-1983 / 6
PUNTUACIÓN	194.946
DURACIÓN	4 min y 55 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=aLEhh_XpJ-0

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El concepto que desarrolla la historia del vídeo musical aparentemente nada tiene que ver con el desarrollo argumental de la letra. Es un clip ambientado en los primeros años el siglo XX donde dos charlatanes, Mac y Jack, van de pueblo en pueblo buscándose la vida, tanto de improvisados farmacéuticos con pócimas milagrosas como de artistas de variedades. Para demostrar su buen corazón hacen un alto en el camino y visitan un orfanato, donando parte de su recaudación y haciendo un par de trucos de entretenimiento a los niños.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		1m14s	Ambiente, charla de los vendedores y primero acordes del tema
2	Estrofa 1	(paul) say say say what you want but don't play games with my affection take take take what you need but don't leave me with no direction (michael)	42s	Alternan las estrofas

		all alone i sit home by the phone waiting for you, baby through the years how can you stand to hear my pleading for you you know i'm cryin oo oo oo oo oo		
3	Estrofa 2	(paul) (now) go go go where you want but don't leave me here forever you you you stay away so long girl, i see you never (michael) what can i do, girl to get through to you cause i love you baby standing here baptized in all my tears baby through the years you know i'm cryin oo oo oo oo oo	35s	
4	Puente	You never ever worry and you never shed a tear you're sayin that my love aint real just look at my face these tears aint dryin'	31s	
5	Estrofa 3	(michael) You you you can never say that im not the one who really loves you i pray pray pray, everyday that you'll see things girl like i do	16s	
6	Estribillo	What can i do, girl to get through to you cause i love you baby standing here baptized in all my tears baby through the years you know im crying oo oo oo oo oo You never ever worry and you never shed a tear you're sayin that my love aint real just look at my face these tears aint dryin' You you you can never say that im not the one who really loves you i pray pray pray, everyday that you'll see things girl like i do	1m 39s	Con estrofas alternas y un segundo puente instrumental para terminar con dos estrofas ya cantadas

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

El videoclip compone los planos en el formato televisivo cuatro tercios, aunque presenta una apariencia cinematográfica, ese formato está diseñado para optimizar la pantalla de televisión de la época y cubre todo el encuadre.

Destaca el color la textura y la profundidad en la composición. Las líneas de fuga y la perspectiva mantienen el encuadre equilibrado en casi todos los planos, caracterizados por distribuir los movimientos de los personajes utilizando las líneas diagonales.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Comienza con una sucesión de planos cortos de lo que parece ser gente que se agrupan en torno a una carreta. Los personajes principales se presentan en plano medio corto, vendiendo su pócima y haciendo de cebo para la demostración de la misma.

El plano medio permite observar la expresividad de los personajes y seguir sus desplazamientos, como es el caso del baile de Michael Jackson tras tomar la pócima o el pulso que le gana al hombre negro, en donde se utilizan los planos más cerrados que podemos ver en el videoclip.

A partir de ahí, el realizador elige planos de grupo y planos medios de la gente solicitando la compra de la pócima. Cuando salen del pueblo, la interpretación de la canción también se sigue en planos más abiertos. En la camioneta podemos apreciar al grupo musical y al paisaje.

La llegada al orfanato sigue la misma tónica de planos medios y planos generales. La llegada al segundo pueblo la vemos con planos más abiertos para mostrar la camioneta y el cambio del rótulo como artista de variedades.

Sobre el escenario se combinan los planos medios compuestos en horizontal, con los planos americanos que permiten ver la actuación del dúo simultáneamente en el encuadre.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista es prioritariamente objetivo, pero hay un par de planos en los que sí tenemos la sensación de que se quiere transmitir subjetividad desde la posición de cámara: uno es el que se toma desde en medio de la gente que solicita una botella y otro, más evidente, es en el que nos ponemos el lugar de los artistas encima de la camioneta y vemos pasar el cartel de *se necesitan actores*. Los demás planos presentan el punto de vista de una tercera persona.

- ANGULACIONES DE PLANOS

El realizador se mueve con la cámara en una altura normal gran parte del vídeo musical. Hay planos en los que esa altura se modifica, como por ejemplo, cuando vemos a la camioneta y su parte de atrás en ligero contrapicado, o en el plano en el que acaba el movimiento donde se observa llegar al vehículo desde un punto de vista elevado, dándonos una angulación picada de la llegada de los artistas. En el escenario contamos con numerosos planos de angulación contrapicada, que nos pone en el lugar de algunos espectadores en el foso bajo la plataforma del escenario. Por lo general, el vídeo musical no cuenta con planos de angulación excesivamente marcada.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

No se trata de un clip que cuente con grandes movimientos de cámara o desplazamientos muy espectaculares. El realizador se limita a solicitarle a su operador de cámara encuadres sobre la escena que permitan después montar el videoclip con garantías de narrar la historia. Realiza algunos travelling de acercamiento y varios zoom, por ejemplo, en la parte inicial donde se nota que el registro de la imagen está realizada con cierta distancia aplicando una óptica teleobjetivo, y variamos su distancia focal.

Tenemos un desplazamiento en otro vehículo cuando seguimos a la camioneta y marchamos detrás de ella a la misma velocidad. Quizá el movimiento más interesante es el que se realiza cuando llegan al orfanato y se asoman a las profesoras, y la cámara gira para captar la llegada de Paul y su esposa para hacerles el donativo.

Son casi todos, movimientos de seguimiento, algunos de ellos son realizados para abrir la perspectiva, como cuando se marchan del orfanato y el zoom abre el encuadre para ofrecernos más información en la escena.

- FORMAS DE PASO

La forma de paso predominante en todo el clip es el corte. Aunque no es una canción de ritmo muy rápido, sí lo es la forma de contarla que tiene el realizador, que exige el cambio de plano por corte porque se apoya en muchos detalles del entorno, ya que fragmenta el espacio y enriquece la información que le dan al espectador.

El clip concluye con la marcha de los artistas en la camioneta y un fundido a negro a velocidad media.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad narrativa se basa en el mantenimiento reconocible de todos los personajes principales que se nos presentan en los primeros 15 segundos del

clip. El propio formato, tan breve, obliga a fijar en la mente del espectador cuáles son los personajes que van a desarrollar la historia.

Formalmente la continuidad se basa en mantener la direccionalidad del movimiento y el raccord entre las situaciones. En el vídeo musical encontramos numerosas situaciones en las que los personajes salen y entran de plano ateniéndose a las reglas básicas de montaje y narrativa audiovisual, como por ejemplo, la huida final tras declararse fuego, que en realidad es una excusa para huir de las autoridades, los personajes salen de plano por la derecha y entran en el siguiente por el lado contrario.

- ELIPSIS

La elipsis en los clips narrativos permite contar una historia en este formato audiovisual. En este caso los desplazamientos en camioneta son eliminados para centrar la información al espectador en datos relevantes, y hay tres desplazamientos principales en vehículo que son obviados en el montaje.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento que propone el realizador parte de un registro monocámara con edición posterior. Del estilo de realización destaca que no pretende ser protagonista, es un estilo simple y austero que de lo que trata es de mostrar el máximo número de detalles aprovechando las posibilidades que le brinda la puesta en escena. Basa su técnica en la fragmentación múltiple del espacio en planos cortos para que el espectador conforme la ambientación de la situación.

- RITMO

El ritmo de planos es bastante elevado, debido a las técnicas de realización a las que hemos hecho referencia anteriormente. La canción tiene un ritmo medio, pero el realizador muestra bastantes planos cortos con acciones y reacciones de los personajes, el público y detalles de la escenografía, por lo que en un formato breve como es el vídeo musical, necesita una cadencia de planos bastante alta, que se aproxima a la media de dos segundos por plano.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena es uno de los puntos fuertes de este vídeo musical. Existe una ambientación a principios del siglo XX en un entorno rural, donde con una camioneta viajan cuatro personajes que se buscan la vida en función de lo que les depara la llegada diferentes pueblos.

Comienzan vendiendo una pócima milagrosa en una especie de establo. Otra localización en exteriores es el orfanato, y a partir de la segunda mitad del vídeo musical, la mayoría de las localizaciones se dan en interior, cómo es la recepción del hotel, la habitación del mismo, el escenario donde actúan y al final la huida de las autoridades por carretera.

Todo el vestuario, indumentaria y atrezzo que utilizan los protagonistas está bien ambientado en la época, y tras un visionado detallado no observamos ningún elemento anacrónico. El vestuario más elaborado es el de la chica cabaretera que, como curiosidad se trata de LaToya Jackson, hermana del cantante que aparece en varios de sus vídeos musicales.

La iluminación es plana y ambiental en las tomas de exteriores. En la partida de billar y en el escenario durante la actuación, sí encontramos iluminación direccional más contrastada.

- TRANSTEXTUALIDAD

Uno de los primeros elementos que llama la atención al visionar el clip es la situación de contrapunto que se da entre la historia que se narra visualmente y la que oímos a través de la letra de la canción. Ésta nos presenta algunos matices que no se revelan en la historia, como por ejemplo, el sentido de las frases de McCartney son un poco más sensatas y cerebrales, y las de Jackson son un poco más pasionales, usando ese juego de contrapunto entre personajes.

Ambos, junto con la chica, que es Linda McCartney (esposa del cantante en la vida real) y el hombre negro que conduce la camioneta, hacen la función de Robin Hood al estilo moderno, timando algo de dinero a los ricos para después dárselo a los que no se necesitan, como son los niños del orfanato.

3.2.- SONORO

- VOZ

El tema se trata de un dueto, por lo que las dos voces principales, McCartney y Michael Jackson, dominan la función vocal en todo el videoclip. Pero también encontramos el uso de la voz para la venta de la poción y el bullicio de la gente comprando tras comprobar el éxito. La voz de Linda también la escuchamos cuando grita la palabra ¡fuego! y les permite escapar del Sheriff. Existe por lo tanto uso de la voz cantada y voz hablada en el mismo clip.

- MÚSICA

La música aparece en el vídeo musical en el minuto 1, cuándo Michael Jackson vence a su rival aparentemente mucho más fuerte. A partir de ahí suenan los primeros acordes de la melodía que acompañará todo el vídeo musical hasta un fade out final a velocidad media.

- EFECTOS

Encontramos multitud efectos sonoros en el primer minuto de videoclip: ambientales y ruidos producidos por la acción, cómo y que produce el tapón de la botella de corcho salir cuando la quita Paul. También hay efectos de sonido ambiental en situaciones como en el orfanato, o aquellas en las que escuchamos el ambiente de aplausos y abucheos durante la actuación en el escenario.

- SILENCIO

En el vídeo musical no hay un uso destacado del silencio como recurso dramático.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Podemos visualizar en el vídeo musical algunos carteles con textos que ayudan a la comprensión y desarrollo de la historia. Empezamos viendo un cartel en la camioneta con la traducción del inglés *poción maravillosa que lo cura todo*. También vemos el cartel de la *Señora Ensign's* que es el nombre de un orfanato. El mismo cartel de la poción mágica nos revela los nombres de los dos personajes principales *Mac y Jack*. Cambian el cartel de la camioneta cuando ven que se necesitan *nuevos actores* en un cartel del pueblo al que acaban de llegar, y el nuevo lleva inscrita la palabra *vodevil*.

Durante la actuación en el escenario la chica cambia los carteles de *acto 1* y *acto 2*.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

Toda la rotulación que encontramos en el vídeo musical tiene un carácter diegético, ya que no sólo se integra en la historia, sino que ayuda de forma decisiva a su comprensión.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de cada uno varía, por ejemplo, el cartel de la poción mágica sirve para escenificar el timo que están llevando a cabo en ese pueblo. El nombre de la señora que regenta el orfanato también es informativo. Nos da los datos de los nombres Jack y Mac, de forma nominal, del cartel de la camioneta.

Con carácter informativo encontramos también que *se necesitan nuevos actores* y publicitario es el cartel de su vehículo con los mismos nombres pero con la palabra *vodevil*. Los carteles de *acto 1* y *acto 2* tienen la función informativa para los espectadores del escenario que siguen el progreso de la representación.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

El vídeo musical nos presenta la historia de unos simpáticos timadores que van de pueblo en pueblo en cierta forma ofreciendo lo que la gente necesita. Es la única canción a dúo que tenemos en nuestra muestra representativa, y los dos artistas comparten protagonismo a lo largo del tema y de vídeo musical: se reparten las actuaciones y las estrofas casi al 50 por ciento.

La técnica de realización del videoclip nos muestra esa historia de una forma sencilla, sin grandes artificios. El realizador pasa a un discreto segundo plano dando protagonismo a la fragmentación del espacio y a mostrar el máximo de detalles posibles que le ofrece la puesta en escena de la historia. Pone en

práctica una realización más allá de lo que el tempo de la canción le requiere. Lo habitual es que se tome como medida rítmica del tema para ajustarlo al ritmo de la imagen. Este clip sirve como ejemplo de una canción de tempo medio con una realización rápida, de media de dos segundos por plano, donde la riqueza de detalles hace que el ritmo interno y externo estén bien compaginados y el espectador se integre en la historia desde el principio.

Elige el formato narrativo con partes de interpretación integradas en la misma historia. No es un formato muy habitual entre los clips que han sido seleccionados para nuestra muestra, pero es un ejemplo de técnica de realización fragmentada que, sin apenas movimientos de cámara significativos, es capaz de transmitirnos una imagen dinámica que acompaña a la interpretación de estas dos grandes estrellas de la música.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Another One Bites the Dust
ARTISTA	Queen
DIRECTOR	Daniella Green
DISCOGRÁFICA	Elektra
FECHA Nº 1 / SEMANAS	4-OCT-1980 / 3
PUNTUACIÓN	180.512
DURACIÓN	3 min 42 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=rY0WxgSXdEE

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El concepto del vídeo musical, al menos el que aparece en el canal oficial de Queen de youtube, se trata de una actuación de la canción, ni siquiera en directo, ya que no vemos público y parece una representación especialmente preparada para grabarla a modo de videoclip.

El grupo que años antes casi que revolucionó el vídeo musical con Bohemian Rhapsody, en esta canción se limita a ofrecer la actuación de la canción sin ningún tipo de efecto visual ni inserto de imágenes que puedan dar lugar a una interpretación narrativa.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		27s	Instrumental
2	Estrofa 1	Steve walks warily down the street, With the brim pulled way down low Ain't no sound but the sound of his feet, Machine guns ready to go Are you ready, Are you ready for this Are you hanging on the edge of your seat Out of the doorway the bullets rip To the sound of the beat	17s	Estrofa doble
3	Estribillo	Another one bites the dust Another one bites the dust And another one gone, and another one gone	26s	De los que 8s son coleo instrumental para la 2º estrofa

		Another one bites the dust Hey, I'm gonna get you too Another one bites the dust		
4	Estrofa 2	How do you think I'm going to get along, Without you, when you're gone You took me for everything that I had, And kicked me out on my own Are you happy, are you satisfied How long can you stand the heat Out of the doorway the bullets rip To the sound of the beat	17s	Estrofa doble
5	Estribillo	Another one bites the dust Another one bites the dust And another one gone, and another one gone Another one bites the dust Hey, I'm gonna get you too Another one bites the dust	18s	
6	Puente	Another one bites the dust Another one bites the dust Another one bites the dust Another one bites the dust There are plenty of ways you can hurt a man And bring him to the ground You can beat him You can cheat him You can treat him bad and leave him When he's down But I'm ready, yes I'm ready for you I'm standing on my own two feet Out of the doorway the bullets rip Repeating the sound of the beat	1m 16s	
7	Estribillo	Another one bites the dust Another one bites the dust And another one gone, and another one gone Another one bites the dust Hey, I'm gonna get you too Another one bites the dust	37s	

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La distribución de los encuadres en la composición de los planos tiene elementos formales a destacar, como por ejemplo la inclusión del cantante en diferentes tipos de composiciones, ya que los demás miembros de la banda aparecen estáticos y los encuadres se componen o con el cantante sólo sobre fondo negro, o con los demás miembros de la banda superpuestos y que actúan de fondo.

La composición no cuenta con ningún otro elemento de fondo que no sea el emparrillado de luces, lo cual centra la atención totalmente sobre los músicos. En algunos planos tenemos luces de contra, rellenando el encuadre. Encontramos rectificaciones de encuadres tanto en zoom como en desplazamientos de cámara y siempre tratando de respetar el espacio de referencia necesario para que el cantante desarrolle el recorrido de su movimiento.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El vídeo musical comienza con planos detalle de la guitarra, la batería, algunas luces y luego nos ubica en un plano general fijo que sirve de referencia al realizador. Los planos del cantante se encuadran en plano medio para poder seguir el movimiento, los de la banda con los músicos sí permiten más detalles y primeros planos ya que son elementos estáticos.

En alguna ocasión nos encontramos con un triple encuadre en profundidad, con el cantante en primer plano, el guitarra a la derecha en plano medio y al fondo el batería ocupando el resto del encuadre libre, por lo que se combinan continuamente los tamaños de plano del cantante y de los músicos.

Existen gran cantidad de planos cortos, que van desde la hebilla del cinturón del cantante hasta las manos punteando la guitarra o las baquetas del batería, con lo que la cantidad de encuadre seleccionado varía bastante a lo largo del clip.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene objetivo en todo el vídeo musical. Hay una parte en la que se opera de con el modo de cámara en mano y ópticas más angulares, donde el realizador nos pone encima del escenario acompañando los movimientos del cantante y los músicos, e incluso se nos presenta algún contraplano desde la posición del batería, pero ninguno de esos planos tienen carácter subjetivo.

- ANGULACIONES DE PLANOS

El vídeo musical cuenta con un plano de referencia general con una angulación picada, donde vemos con cierta distancia en un plano abierto y desde posición elevada la actuación del grupo y sirve el realizador para ubicar la situación de cada uno de los músicos.

Los demás planos tienen una angulación normal o contrapicada, ya que tanto los planos cortos y los planos medios en los que seguimos al cantante los vemos desde una posición más baja de la plataforma que contiene los músicos sobre el escenario.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Como realización en directo que pretende parecer, se centra en algún que otro desplazamiento rápido en horizontal, tipo barrido, con encuadre y al final en plano fijo. También tenemos algunos reencuadres de zoom en los planos generales, y el resto de los movimientos están realizados con técnica de cámara en mano, donde se sigue el movimiento del cantante. Los demás elementos de la banda tocan sus instrumentos pero permanecen en una posición fija. No apreciamos en ningún movimiento de grúa, travelling o Dolly mecanizados.

A veces, utiliza basculamientos verticales para ir de los músicos a los instrumentos y al revés, así como algunos zoom que en muchos casos son interrumpidos por corete de plano fijo o en movimiento.

- FORMAS DE PASO

La forma de paso elegida por el realizador para las transiciones de plano es el corte, buscando hacerlo coincidir con el ritmo tan marcado de batería que tiene la canción. Incluso al final cesa de forma rápida, y parece ser que el fundido a negro al que nos lleva al escenario, es un fundido de luces y no editado con posterioridad. El inicio parte de negro con corte directo sobre un plano muy breve del emparrillado de luces.

- CONTINUIDAD VISUAL

La fragmentación de planos no impide que tengamos sensación de continuidad visual, sino al contrario que se favorezca gracias al continuo punto de vista del cantante que nos sirve de referencia en el seguimiento de sus movimientos.

El realizador dispone una cámara elevada y luego otra sobre el escenario, y es muy evidente por los cortes que se producen, porque cuando tenemos una cámara en plano corto del cantante contrapicado y rápidamente nos vamos a plano general, el escenario está vacío y no vemos al operador de esa cámara.

De todas formas los contraplanos están bien ubicados y los contraluces no desubican al espectador de la posición del cantante con los músicos.

El único elemento que hemos observado que puede romper el raccord visual es la gorra que desde la mitad del clip lleva el cantante. En algunos planos es azul y amarilla y en otros blanca y roja. En un principio, se interpreta que la luz de colores puede influir en la percepción del color, pero el planos más cortos se ve claramente que son gorras distintas.

- ELIPSIS

La encontramos sobre todo en la letra de la canción, ya que tiene un verso muy repetido a lo largo del transcurso de la misma: le proporciona el carácter cíclico a la canción, pero no podemos hablar de elipsis en el sentido narrativo, ya que como hemos referido, el carácter del videoclip es performativo.

Los movimientos del cantante pueden dar lugar a algún salto de espacio y tiempo, por intercalar planos de los músicos en medio, pero en ningún momento resta ningún tipo de información sustancial al espectador.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización que efectúa el autor se trata de una técnica de plano máster. La realizadora en este caso dispone de una o dos cámaras como mucho, y graba desde diferentes puntos de vista dos o tres veces la actuación. Por lo general, si hiciéramos esta técnica aplicada a la grabación de la canción

de Queen, podríamos tener toda la canción grabada desde el plano general picado en el que se sitúa la referencia de los músicos, luego haríamos otra actuación con los movimientos del cantante y una tercera incluiría los planos detalles de los músicos y algunos movimientos más de Freddie.

- RITMO

El ritmo es uno de los elementos destacados de esta grabación. El de plano externo presenta una cadencia alta, de 3 segundos de media aproximadamente en todo el videoclip, pero es el movimiento del cantante y el ritmo interno que le proporciona a los planos donde aparece, el que marca realmente el tiempo y la sincronización de la imagen con la canción. Es uno de los puntos fuertes de esta realización.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena es muy sobria. Encontramos un emparrillado superior de luces, y el fondo que observamos tras el batería es absolutamente negro. Se disponen dos luces frontales que iluminan al grupo y al cantante cuando éste se sitúa a contraluz en el lugar donde debiera haber público.

El vestuario de los músicos es camisa y chaqueta americana, informal, y en el cantante viste pantalón vaquero y camiseta amarilla de tirantes, que caracteriza algunas de las actuaciones del cantante. Utiliza a mitad del vídeo musical una gorra blanca de atrezo con unos pequeños cuernos laterales a modo de demonio.

La disposición es clásica de bandas de rock: batería el fondo, bajo y guitarra a los laterales y sin la inclusión musical ni escenográfica de teclados.

El cantante continuamente lleva el micro en la mano como seña de identidad y no usa el accesorio del pie de micro. La iluminación es básica sobre el escenario sin efecto dramático sobre la actuación, aunque al final se produce un *black out*, donde se bajan todas las luces simultáneamente.

- TRANSTEXTUALIDAD

La podemos encontrar en la letra de la canción, que en su momento causó cierta polémica porque su estribillo, reproducido al revés, podría tener un mensaje oculto que incite al consumo de marihuana. Son mitos, en muchos casos intencionales o promocionales, que ya tuvieron otras canciones de los Rolling Stones o los Beatles, con los cuales podríamos relacionar estas denominadas canciones con un mensaje oculto.

Visualmente no tiene ningún elemento destacable que haga referencia a ningún otro texto audiovisual. La letra de la canción es ambigua y hace referencia a la decepción que produce un amigo que te falla.

Como curiosidad este tema lo podemos relacionar con otro de la muestra que estamos analizando: *eye of the tiger*, por la película Rocky III. La productora del

filme trató de adquirir los derechos de la canción de Queen. No tuvo éxito, con lo que encargó a Survivor crear su famosa canción para la película.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Freddie Mercury es el único elemento vocal que podemos distinguir en la banda sonora del vídeo musical. Es una voz aguda por lo general, pero que posee una gran riqueza de matices y una variedad de registros muy grande.

- MÚSICA

La música es una melodía sencilla, basada en golpes de guitarra y batería, y que curiosamente y para la tendencia de los 70 y principios de los 80, no incluye la presencia de un sintetizador.

- EFECTOS

Como efecto podríamos incluir algunos choques de palmas con el que se acompaña el estribillo, pero que no vemos que se originen en el escenario, y el cantante no da palmas de forma habitual. Es un efecto editado después en la postproducción de la banda sonora.

- SILENCIO

El principio, con el disco y la carátula y al final después del cese de la canción, no se puede considerar como silencio dramático, sino que se trata de una rotulación sin ningún tipo de banda sonora.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Los elementos gráficos no se prodigan en el vídeo musical, al menos en la copia que hay disponible en la plataforma de YouTube. El clip comienza y termina con el emblema oficial del grupo y su dirección online. Durante la actuación de la canción podemos encontrar en el frontal de la batería la solarización de ojos, nariz y boca del batería, y una rotulación en un lateral de la camiseta amarilla del cantante, que al menos para nosotros es indistinguible ya que es una letra manuscrita y ni aun parando la imagen, se puede descifrar su contenido.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Los logos iniciales y finales tiene un carácter extradiegético y la rotulación de la camiseta sí es diegética.

- INTENCIÓN

La intención de colocar al principio y al final el emblema del grupo es dar oficialidad al vídeo musical, además de informar y publicitar su dirección online. En el tema de la camiseta, como no sabemos qué reza su rótulo, no podemos saber si tiene una intención publicitaria, nominativa, referencial, etc.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

El tema es el primer gran éxito de la banda británica en EEUU, en la década de nuestro estudio. Éxito de alguna forma inesperado, ya que el tema no gozaba de buena popularidad dentro de los miembros del grupo. Curiosamente una intervención de Michael Jackson les animó a incluirla en el álbum.

Ya hemos mencionado lo de la polémica de la reproducción al revés del estribillo con cierto carácter de marketing y publicidad, pero desde entonces la canción se convirtió en uno de los temas favoritos de Freddie Mercury, que lo cantaba en casi todas las actuaciones.

Formalmente el vídeo musical tampoco tiene mucha complejidad. Como hemos citado en el apartado el tratamiento, se trata claramente de una técnica de plano máster en la que apostaríamos por una triple realización: Una en plano general, la segunda, exclusiva de movimientos del cantante y una tercera con detalles de los músicos, probablemente con una sola cámara y editando después a ritmo de la canción.

Volvemos a contextualizar que hablamos del año 1980, donde el concepto de videoclip se está autodefiniendo y la promoción de la canción era el objetivo principal de proporcionarle la componente visual a la canción.

La personalidad y los movimientos singulares del cantante le dan el ritmo interno al plano, que hace que, salvo algunos zoom y movimientos que hoy podríamos considerar pasados de moda, la realización cumpla con creces los requisitos que se le pedían a la autora, en este caso, del vídeo.

En definitiva se ve que es una realización con economía de medios y sin grandes alardes en la producción. Hereda un ritmo más propio de la década del anterior y tiene el valor de empezar a popularizar la representación musical en vídeo de la canción. No capta nuestra atención con un desarrollo narrativo, pero la buena gestión visual del discurso no decepciona en ningún caso.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Careless Whisper
ARTISTA	Wham! Feat. George Michael
DIRECTOR	Duncan Gibbins
DISCOGRÁFICA	Columbia (en EE.UU)
FECHA Nº 1 / SEMANAS	16-FEB-1985 / 3
PUNTUACIÓN	167.117
DURACIÓN	5 min 01 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=izGwDsrQ1eQ

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEO CLIP

El vídeo muestra a George Michael como protagonista de la historia con su pareja en varios momentos de felicidad y en situaciones de lujo: hoteles, yates, etc. hasta que ella descubre que él está manteniendo una relación con otra mujer. Su pareja se marcha indignada y la otra mujer, mayor que él, también se va una vez realizada la conquista. Al final dejan al intérprete sólo lamentándose.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		26s	Riff de saxo muy reconocible y característico
2	Estrofa 1	I feel so unsure As I take your hand and lead you to the dance floor As the music dies Something in your eyes Calls to mind a silver screen And all its sad goodbyes	27s	
3	Estribillo	I'm never gonna dance again Guilty feet have got no rhythm Though it's easy to pretend I know you're not a fool I should have known better than to cheat a friend And waste a chance that I'd been given So I'm never gonna dance again The way I danced with you	37s	Parte instrumental al final que da pie a la segunda estrofa
4	Estrofa 2	Time can never mend The careless whisper of a good friend To the heart and mind If your answer's kind There's no comfort in the truth Pain is all you'll find	25s	
5	Estribillo	I'm never gonna dance again Guilty feet have got no rhythm Though it's easy to pretend I know you're not a fool I should have known better than to cheat a friend And waste a chance that I'd been given So I'm never gonna dance again The way I danced with you Never without your love	50s	Varía la última frase y colea con riff de saxo para dar paso al puente
6	Puente	Tonight the music seems so loud I wish that we could lose this crowd Maybe it's better this way We'd hurt each other with the things we want to say We could have been so good together, We could have lived this dance forever But now, who's gonna dance with me? Please stay	28s	Aumenta el tempo de la canción
7	Estribillo	I'm never gonna dance again Guilty feet have got no rhythm Though it's easy to pretend I know you're not a fool I should have known better than to cheat a friend And waste a chance that I'd been given So I'm never gonna dance again The way I danced with you Now that you're gone Now that you're gone Now that you're gone What I did that was so wrong? So wrong that you had to leave me alone?	1m	Estribillo con fraseo final y coleo instrumental de 45s

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos de este videoclip podemos decir que es bastante equilibrada, todos los planos mantienen la regla de los tercios y en muchos de ellos el equilibrio se logra gracias a la simetría. Por lo general, la composición dirige la mirada del espectador de izquierda a derecha, como también veremos en los movimientos de cámara y en la disposición de los personajes en el cuadro. Cuando se dan planos de situación paisaje se opta por la opción de horizonte alto en la estructura visual del plano, destacando la ciudad sobre el cielo. El encuadre más elaborado en el este apartado es cuando se descubre la infidelidad y gracias a la disposición de espejos tenemos a los 3 personajes incluidos en el plano

- TAMAÑOS DE PLANOS

En el clip encontramos variedad en el empleo de los tamaños de planos: tienen importancia aquellos generales que nos dan situación, como los planos nocturnos o los del barco. Destacan especialmente la gran cantidad planos cortos que podemos encontrar en el texto. Aproximadamente un minuto y 50 segundos del clip encontramos al intérprete o alguno de los personajes en primer plano o planos medios cortos. También se incluyen planos detalle pero son escasos como los de la mano y la guitarra o las piernas de la chica saliendo del coche.

- PUNTO DE VISTA

El realizador elige siempre un punto de vista objetivo para mostrar la interpretación de la canción y la narración de la historia. Se puede intuir un plano subjetivo cuando la amante camina de derecha a izquierda y mira brevemente en dirección a la cámara pero sin interpelar al espectador.

- ANGULACIONES DE PLANOS

La angulación se sitúa en casi todas las ocasiones en posición normal. Hay situaciones en las que varía, como en la de los planos dentro del barco, que usan el contrapicado en los planos de la chica. Y quizás el uso más significativo en este apartado sea cuando en la interpretación de la canción el intérprete mira hacia arriba y la cámara recoge su frase “please stay” en un contrapicado fuerte, casi cenital.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Son abundantes en este clip. Ya de entrada comienza con una panorámica horizontal de izquierda a derecha de 15s, enlazada con leve reencuadre de seguimiento el intérprete en la misma dirección y sentido. Se incluyen algunos travelling de acercamiento a la pareja también, además de desplazamientos cortos laterales que envuelven la interpretación del tema. De forma espectacular, se realiza un movimiento de travelling de cámara fijada sobre algún vehículo acuático que cruza por delante de la proa del yate. La panorámica de

seguimiento más importante es la del hidroavión en su despegue. Y para terminar, es importante reseñar los planos de la ciudad tomados desde el helicóptero, que además se usan para finalizar el clip mostrando el movimiento del intérprete cuando entra en el apartamento, mientras el plano rodea el edificio de derecha a izquierda con angulación picada.

- FORMAS DE PASO

Es un elemento destacado de este vídeo musical, ya que el ritmo lento de la canción favorece las transiciones suaves. El realizador opta en casi todos los planos por realizar transiciones por encadenados, algunos de ellos muy largos, de hasta 5 segundos, que llegan a ser realmente superposiciones de imágenes. Hay varios fundidos a negro para dar lugar a pasos entre la interpretación de la canción y la narración de la historia.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad visual se mantiene de forma adecuada en todo el vídeo musical y en ningún momento el espectador es confundido o equivocado en su desarrollo. Los dos personajes femeninos son suficientemente diferentes como para entender sus roles dentro de la historia y el espacio-tiempo en el que se desarrolla la misma sigue una estructura lineal. Solo se podría poner una situación en la que se comprometiera el raccord visual, y es en el segundo 41, cuando se hacen tres planos que se van cerrando sobre la pareja, la buena sincronización en el montaje evita un fallo en el movimiento de acercamiento de ambos.

- ELIPSIS

La elipsis es una figura muy habitual en el formato de vídeo musical y en este caso la historia la vamos formando a base de fragmentos cortos de situaciones significativas: Felicidad de pareja – Otra chica – Descubrimiento de la infidelidad – Marcha de la novia desechada – Soledad.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento visual de la realización es clásico. Se disponen las cámaras respetando la presencia del eje de acción, realizando algún salto del mismo de forma académica y mostrando el movimiento que lo efectúa. Al final del clip el realizador propone un juego visual, mostrando al intérprete en contraplano, ya que todos los planos anteriores son frontales. Otra pequeña novedad es la inclusión de planos grabados cámara en mano en el interior del barco, cuando todos los demás se registran sobre soporte estable, incluyendo los del helicóptero.

- RITMO

El ritmo de planos externo es lento. Ya desde la panorámica inicial de 15s intuimos que se mantendrá esta tendencia a lo largo del tema. Casi todos los planos superan los 5s y muchos alcanzan los 10s. Solo cuando llega el puente de la canción, se incrementa el ritmo interno y externo dinamizando la acción en el momento en el que la novia se marcha. El final, enlaza con el plano inicial: el movimiento de helicóptero dura 20s antes del fundido a negro de salida.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta de escena de este videoclip la podemos dividir en dos partes en cuanto a su localización, como corresponde a aquellos que adoptan una tipología mixta. Por un lado la interpretación del tema por parte del cantante y por otro la historia que se narra. En este caso ambas situaciones no coinciden. En el primer caso se opta por una puesta en escena sobria, fondo negro y poco iluminado en una especie de escenario abandonado y descuidado, donde sólo destacamos la figura del cantante vestido de forma sencilla con camisa blanca y chaqueta gris, con el único adorno de dos pendientes circulares dorados.

La puesta en escena de la narración busca situar la historia en lugares glamurosos y para ello utiliza habitaciones de hotel, puertos marítimos deportivos o yates, siempre dando la sensación de lujo y poder económico. A esto le acompaña la localización final del ático sobre el que el cantante se lamenta de lo sucedido pero con unas vistas panorámicas de toda la ciudad al atardecer. Los personajes femeninos tienen una técnica de maquillaje diferente y vestuarios acordes a su personalidad. La novia viste con colores pasteles y vestidos largos a la estilo de los 80, su peinado es liso y en media melena castaña. Por el contrario, a amante lleva el pelo largo, negro y ondulado. Un maquillaje más marcado en los ojos y ropa más agresiva, como chaquetas de cuero negro o bañador blanco con escote.

- TRANSTEXTUALIDAD

No es un punto fuerte de este vídeo musical si nos salimos de lo que es el melodrama clásico, del trío amoroso, que causa una infidelidad y en el que todos los personajes salen perdiendo. Literaria y cinematográficamente existen muchos esquemas similares y por citar alguna película clásica, aunque con final diferente, podemos hacer alusión a *Amanecer* (año) de William Murnau. Sí podríamos destacar el simbolismo del anillo de compromiso, que se quita del dedo la novia para finalizar la relación y no dar lugar a una posible reconciliación o perdón que generara un final feliz. El escenario abandonado puede dar lugar a interpretar la soledad y el estado anímico de culpabilidad del protagonista después de la infidelidad.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz está presente en el videoclip sólo en la forma en la que el cantante interpreta el tema. Hay ausencia total de diálogos o cualquier otro elemento discursivo vocal que pueda incluirse dentro del texto audiovisual.

- MÚSICA

La música cubre el tema desde el principio hasta el final, sin interrupción. Desempeña un papel importante ya que la larga intro inicial y la despedida final suman casi un minuto del videoclip, aparte tenemos los pasos entre estrofas que también tienen recorrido musical instrumental. Como ya hemos destacado, lo más característico, musicalmente hablando, del tema es el solo de saxo que interpreta Steve Gregory.

- EFECTOS

El vídeo carece de efectos sonoros destacables, ya que la música cubre todas las acciones y cualquier tipo de ruido y sonido derivado de la acción.

- SILENCIO

Tampoco se usa, en la elaboración de la banda sonora, el silencio dramático. No hay pausas aparte de las necesarias entre las notas musicales.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

En el videoclip no hay ninguna anotación gráfica, textual o escrita. No existe rotulación sobre la ciudad en la que se desarrolla la acción. Sabemos que es Miami porque durante la narración podemos adivinar lugares emblemáticos de la ciudad. Tampoco existe ubicación temporal, ni alusión a la letra de la canción, que solamente es interpretada vocalmente por George Michael. Solo encontramos una alusión a la marca Bridgestone, en el plano detalle de las piernas de la amante saliendo del coche.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

Este *product placement* de la marca de neumáticos tiene carácter diegético ya que forma parte del plano del coche deportivo de la chica.

- INTENCIÓN

La intención es claramente publicitaria.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

El análisis formal de este vídeo musical se puede abordar desde el punto de vista técnico de la interpretación de la canción y otro muy diferente el de los insertos de vídeo que suponen la narración de la historia. Es bastante superior la calidad técnica de la parte de la interpretación de la canción, que aquélla en la que se nos presenta la historia. Sería motivo de bucear un poco en la producción del clip: los estilos de realización de ambas partes suenan bastante diferentes, con lo que es posible que hayan intervenido varios directores o las partes se registraran con cierta diferencia en el tiempo, variando los planes de producción iniciales.

Sin entrar a valorar la historia, ya que los aspectos narrativos no son objeto de nuestro estudio en profundidad, sí podemos afirmar que el contenido de lo que se nos cuenta es bastante simple y la realización del videoclip va en la misma línea.

A nuestro juicio las panorámicas pueden considerarse excesivamente largas, no siempre con una buena ejecución y en algún caso sin estar justificadas: lo que muestra no aporta información relevante al espectador. Nos parece de escasa calidad la ejecución el penúltimo y el antepenúltimo plano del videoclip, que suponen dos panorámicas largas trazadas de izquierda a derecha, con diferente encuadre y óptica, que ni siquiera mantienen la misma línea del horizonte.

También hay un exceso de planos cortos, el realizador abusa de transiciones donde de un plano medio corto se pasa a un primer plano en la interpretación del artista. Es un esquema que repite el realizador en el montaje varias veces a lo largo del clip: partir de un plano corto y reencuadrar en un plano más corto todavía, haciendo efecto de zoom pero sin enseñar el recorrido óptico del movimiento. Lo ejecuta varias veces con el fin inducirnos en la intimidad de la pareja pero qué es un efecto que queda muy artificial. Es posible que el autor no dispusiera de demasiado margen creativo en este aspecto ya que el single se presentaba como la primera vez en EE.UU que G. Michael lanzaba canción en solitario. De hecho se presenta como *Wham! Feat. George Michael* con discográficas diferentes para América (Columbia) y Reino Unido (Epic). Por este motivo se puede entender la excesiva presencia del intérprete en planos tan cerrados.

También creemos que los travelling laterales no tienen gran valor que proporcionen más calidad a la producción, debido a que en algún caso encadena dos travelling cortos en la misma dirección sin cambio sustancial de tamaño de plano.

El punto álgido de la historia lo resuelve de forma poco convencional en la realización actual. En la escena donde se descubre la infidelidad, la inicia con un zoom retro hasta encuadrar el cuerpo del hombre en la cama, sobre ese encuadre realiza una panorámica a la izquierda hasta componer el plano con los

tres personajes incluidos (el más trabajado del clip) y finaliza con un zoom iniciado sobre la novia sorprendida que interrumpe y nos lo encadena con un primer plano del rostro de la chica demasiado breve y que parece estar en pausa.

Hay alguna técnica que hoy día parece denotar alguna falta de recursos. El encadenado de dos planos del helicóptero es injustificado y da más la impresión de un salto visual.

Como aspecto positivo, podemos afirmar que por lo general se encadenan planos de diferentes tamaños y las transiciones resultan bastante fluidas siguiendo el ritmo musical. También nos gusta la buena dirección de fotografía en los planos de la interpretación de la canción donde se han centrado en realzar la figura del cantante y son de una factura impecable.

En definitiva, nos encontramos con un caso de vídeo musical que viene a presentar un cantante solista con una música que, tanto en la parte vocal como instrumental, supera con creces la interpretación visual de la misma. Excelente tema musical, con una historia simple y una realización que no aspira a enriquecerla.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Take On Me
ARTISTA	a-ha
DIRECTOR	Steve Barron
DISCOGRÁFICA	Warner Bros.
FECHA Nº 1 / SEMANAS	19-OCT-1985
PUNTUACIÓN	160.673
DURACIÓN	3 min 45 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical tiene una trama del género de ciencia ficción con un trasfondo de relación romántica. Empieza con una serie de sucesión de fotogramas dibujados a mano, como salidos de un cómic, donde el protagonista participa en una carrera de motos.

Vemos una escena en una cafetería, y una chica está leyendo ese comic mientras toma café. En un momento el protagonista le guiña y le tiende la mano para que entre en la revista, donde ella se convierte en un cómic también. La camarera cuando va a traer la cuenta no ve a la chica y tira a la basura la historieta.

Dentro del cómic los dos competidores se dirigen al protagonista con una herramienta hasta arrinconar a la pareja. El chico hace un agujero para que ella escape y vuelva al mundo real. Allí, ella recoge la historieta de la papelera y se la lleva a su casa para ver cómo termina y ve al chico tendido en el suelo. En ese momento el chico se reanima y aparece en el vestíbulo de su casa para convertirse en un ser humano. Ella se dirige hacia él y se abrazan.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		36s	Instrumental
2	Estrofa 1	We're talking away I don't know what	17s	

		I'm to say I'll say it anyway Today's another day to find you Shying away I'll be coming for your love, OK?		
3	Estribillo	Take on me, (take on me) Take me on, (take on me) I'll be gone In a day or two	23s	
4	Estrofa 2	So needless to say I'm odds and ends I'll be stumbling away Slowly learning that life is OK Say after me It's no better to be safe than sorry	17s	
5	Estribillo	Take on me, (take on me) Take me on, (take on me) I'll be gone In a day or two	23s	
6	Puente	Oh the things that you say Is it live or Just to play my worries away You're all the things I've got to remember You're shying away I'll be coming for you anyway	56s	De los que los 42s primeros son instrumentales de guitarra y sintetizador
7	Estribillo	Take on me, (take on me) Take me on, (take on me) I'll be gone In a day (Take on me, take on me) (Take me on, take on me) I'll be gone (take on me) In a day	52s	

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

En la composición de los planos tendríamos que distinguir entre aquellos que se refieren a la historia del cómic y aquellos otros basados en el mundo real. En el comic predominan las líneas, los trazos gruesos e imprecisos, y el movimiento producido por la sucesión de fotogramas en posición horizontal. Se busca la perspectiva con diagonales, para favorecer la profundidad en la imagen.

Con respecto a las secuencias rodadas en la cafetería y la localización de la casa de la chica, destaca el uso del color y la iluminación suave que produce el ambiente del bar. Los planos se componen en función del movimiento y de las necesidades expresivas de cada uno de las situaciones. Se respetan los espacios y líneas de referencia para favorecer la direccionalidad de los movimientos y el raccord de mirada.

- TAMAÑOS DE PLANOS

En el vídeo musical destacan la gran cantidad de planos cortos que nos encontramos. En la sucesión de fotogramas iniciales dibujados a mano, casi todos las partes del movimiento están producidas por una sucesión de planos

cortos, que el espectador integra para formar el inicio y el desarrollo de la carrera de motos. En el mundo real también encontramos primeros planos, sobre todo de la chica y alguno del protagonista, la camarera o miembros del público del bar.

Planos medios y planos medios largos, donde la pareja se encuentra y baila frente al espejo y durante la persecución por la historieta arrugada de los otros competidores hasta arrinconar a los dos chicos.

Los planos generales se limitan a los planos de situación de la cafetería y a la salida de la chica hacia su casa, porque la estructura visual del clip se centra en los planos cerrados.

- PUNTO DE VISTA

Por lo general el realizador nos enseña el desarrollo de la historia desde un punto de vista objetivo, pero se puede interpretar que todas las secuencias de fotogramas y de animación están visualizados desde el punto de vista de la chica, que está leyendo el cómic. Así entendido, todos esos planos tendrían un carácter subjetivo, así como aquellos en los que vemos a la pareja huir desde el punto de vista de sus perseguidores para dar una mayor credibilidad a la persecución.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Las angulaciones de planos también son un aspecto trabajado en este vídeo musical. Las diferentes posiciones sobre una altura normal, nos llevan a angulaciones picadas y contrapicadas, tanto las secuencias de animación como en las del mundo real. Destacan la angulación contrapicada de la chica saliendo del bar, camino a su casa y aquellos planos de situación en el bar por los que el realizador se ve necesitado de mantener el raccord de mirada, como cuando la chica aparece al lado de la papelera tirada en el suelo, y la vemos desde un punto de vista casi cenital.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara son un elemento formal importante en este vídeo musical e incluimos en este apartado tanto los reales como los simulados, ya que sobre muchas de las imágenes dibujadas se realizan zoom y reencuadres constantemente.

Tenemos incluso algún efecto de barrido durante la carrera de motos y el seguimiento que se realiza de la pareja cuando entra ella en el cómic. Quizás movimiento más espectacular es el de rotación sobre los dos, en los que alterna el dibujo generado por el rotoscopio y la imagen real.

El travelling simulado que se realiza por la persecución el cómic de la pareja también consigue su efecto dinámico y se realizan acercamientos y alejamientos sobre los músicos que están tocando la guitarra y el teclado.

- FORMAS DE PASO

La mayoría de las transiciones se producen por corte directo del plano. A pesar del tiempo alto de la canción, el realizador encuentra situaciones en los que realizar fundidos, incluso fundidos de salida y entrada y encadenados para dar lugar al paso de la chica del mundo real al cómic. El plano final sobre la revista y la imagen por rotopiscopio de la pareja, tiene un carácter de superposición.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad visual es otro de los elementos destacados, ya que el realizador opta por una fragmentación máxima del espacio utilizando planos cortos para recrear la carrera de motos, dando detalles que desde el principio manifiestan la enemistad de los otros competidores con el protagonista.

El movimiento se sigue de forma coherente y, salvo en un momento en el que la persecución de los competidores con la herramienta hacia la pareja puede dar lugar a que cambiemos la direccionalidad de forma brusca, todos los demás movimientos son racionales y no confunden al espectador.

En algún caso incluso el realizador mantiene esa direccionalidad sin ser necesario, por ejemplo cuando la chica sale del bar corriendo hacia su casa, sale de plano por la izquierda y en su habitación entra por la derecha manteniendo la impresión de dirección para la audiencia.

- ELIPSIS

La fragmentación espacio-temporal en la que se centra la historia, con dos realidades paralelas, la del cómic y la del mundo real, necesita de esta figura para poder comprenderse. Toda la información que se le proporciona al espectador es la mínima necesaria para reconstruir la historia, y en ambas realidades encontramos saltos de elipsis. Por citar algunos, la chica sale del bar y en el plano siguiente la encontramos quitándose la rebeca en su habitación para leer la revista en su mesa.

La elipsis nos permite recoger momentos puntuales de la historia como en este caso evitar el desplazamiento de la chica del bar hasta su casa, que tiene un carácter intrascendente.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización para el autor en este vídeo musical supone un auténtico reto. Trabajar con una parte de animación y otra parte el mundo real, y aunar en diferentes momentos de clip las dos estéticas, es uno de los grandes atractivos del éxito de este vídeo musical.

El realizador pretende dar un toque diferenciador, incluyendo los efectos de rotopiscopio, que aún hoy día resultan sorprendentes cuando se ven por primera vez.

Los ejes de acción y desplazamiento están bien definidos siempre, y como hemos significado en el apartado de los tamaños de plano, el realizador trata de presentar un espacio fragmentado a base de detalles, para que el espectador componga el conjunto de la escenografía y dé sentido a la historia.

- RITMO

El ritmo de planos es muy elevado en la primera parte. Durante la intro de la canción tenemos medias de 1 o 2 segundos por plano, con continuos encuadres y ajustes, para dar ese efecto de velocidad a la carrera de motos.

En la parte del mundo real, la cadencia de plano es algo más relajada, manteniéndose una media de 3 segundos, para ajustarse al ritmo de la canción.

El tempo musical de alrededor de 170 beats por minuto, impone ritmo alto de imágenes y división del espacio y tiempo. En los planos finales, cuando el protagonista se convierte en humano la cadencia baja ligeramente y cada plano se mantiene 3 o 4 segundos en pantalla.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena se divide en varias localizaciones que podemos observar a lo largo del videoclip. La principal en el mundo real es la cafetería, que tiene un carácter costumbrista y nada de especial, sino una más de las típicas cafeterías americanas. También encontramos la casa de la chica donde finaliza el videoclip.

El resto de localizaciones las podemos calificar de virtuales, ya que son producto de la animación por rotoscopio. Hay varios planos en los que los músicos tocan el teclado y la guitarra en que parece ser una unión de ambos mundos: sobre un fondo blanco con algunas escenas de cómic, vemos al músico ejecutando la melodía.

El vestuario es usual para la época de mediados de los 80, tanto de la chica como de los asistentes a la cafetería, y no merece especial mención. La iluminación es plana en las localizaciones del mundo real y algo más marcada en su habitación, donde encontramos una pequeña lámpara que justifica la presencia de luz diegética.

Todo el atrezzo y los elementos que se usan en el vídeo musical son habituales para la época. La indumentaria utilizada por los competidores de moto, debido al tipo de cascos y la forma de la motocicleta, sí parecen que tenga una procedencia más antigua.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este vídeo musical es típico resaltar el carácter transtextual, ya que el final del clip el grupo lo incluye en otro videoclip posterior, el de la canción *The Sun always shines on TV*, siendo uno de los primeros ejemplos de desarrollo temático intertextual entre vídeos musicales.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz del cantante del grupo a-ha, Morten Harket, es la única forma vocal que encontramos en todo el vídeo musical. Es una voz de amplia tesitura, que se mueve muy bien en los registros altos que le obliga la melodía, llegando incluso a hacer el último verso del estribillo en un agudo falsete.

- MÚSICA

Posee un ritmo alto, como ya hemos indicado, de alrededor de 170 BPM. No cubre por completo toda la duración del videoclip, y tarda aproximadamente unos dos segundos en iniciarse tras las primeras imágenes de comic con las que empieza el vídeo musical.

Al final funde suavemente sobre el último plano de la revista y la pareja animadas. Destaca el uso de sintetizadores y guitarras con una pauta de batería muy marcada que cambia su tiempo entre los estribillos y el puente.

- EFECTOS

La banda sonora del clip no cuenta con efectos sonoros ni ambientales en ninguna de las dos estéticas en las que se mueve, ni la real ni la virtual.

- SILENCIO

Se puede entender como silencio dramático los escasos dos segundos con los que se desfasa la imagen con el sonido al principio, es decir, empezamos a ver imagen y tardamos aproximadamente dos segundos en escuchar los primeros golpes de batería. De esta forma se capta la atención del espectador con imágenes que asumen toda la fuerza visual del clip. En el resto del vídeo musical no hay ningún uso dramático del silencio.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Vamos a destacar algunos elementos textuales que podemos encontrar en la parte del mundo real. Toda la animación que reproduce la historia del protagonista tiene un carácter gráfico, por lo que tampoco tendría mucho sentido mencionar plano a plano todos los elementos dibujados.

Encontramos en varias ocasiones el mensaje *nice cold, ice cold, milk*. También vemos tres posters tipo cartel de cine en vertical, en la pared opuesta a la cristalera, pero que no distinguimos ni su grafía ningún elemento icónico.

Se repiten varias veces en los cascos de los competidores los números 3 y 13, además de las letras café a la salida del bar en un soporte publicitario en la calle.

En la habitación de la chica vemos a través de la ventana un luminoso con las letras hay que A y T, y la portada de la revista al final con la cabecera de a-ha, y la foto de los dos protagonistas en la portada.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

Todos los elementos gráficos tienen un carácter diegético, excepto la revista con la portada al final: el nombre del grupo entendemos que es un elemento extradiegético, a modo de epílogo del videoclip.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de los mensajes que hemos referido varía, desde el anuncio de la leche que es promocional, los posters en vertical que tienen una función decorativa, la misión referencial e identificativa de los números de los motoristas, la función informativa y publicitaria del rótulo café en la entrada del bar, y la revista final que pretende fijar en el espectador el nombre el grupo noruego.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Para la interpretación formal de este vídeo icónico de los años 80, hemos de decir que se trata del segundo videoclip que se hace de la canción. Mejor dicho, la canción se vuelve a remezclar en el año 1985, sobre una versión que había del año anterior, aunque la canción original data del año 82. Con la nueva remezcla se vuelve a lanzar el tema, junto con el videoclip de Steve Barron, y el éxito es inmediato. La plataforma de vídeos musicales MTV y los diferentes actos promocionales que realizó la productora, dispararon la canción al número uno del Billboard americano a finales del año 85. Actualmente es uno de los vídeos que más alta ratio visualización en Youtube ofrece en nuestro listado de muestra.

Sobre el vídeo podemos referir que es muy completo, y sin duda uno de los grandes ejemplos de simbiosis de música e imagen. Podemos añadir que incluso el aspecto visual supera al de una canción que aun siendo buena, no es absolutamente excelente. Musicalmente de lo mejor es interpretación vocal del cantante, y resulta que ambos aspectos, visual y musical, se llevan de la mano para construir el éxito que supone este vídeo.

La imagen por animación y la imagen del mundo real se complementan perfectamente. El ritmo visual lo lleva de forma muy marcada y con las variaciones precisas a lo largo de todo el clip. La continuidad tiene aspectos tan sorprendentes como la rotación sobre el espejo de imagen real y animada de los dos protagonistas. Es destacable también la escena final, donde el protagonista se está convirtiendo en humano y choca contra las paredes saliendo de plano y entrando en el siguiente convirtiéndose de animación a ser humano.

Mucho se ha comentado acerca de la parte narrativa del clip que, al fin y al cabo es un romance, pero los aspectos formales son igual o tan buenos, al menos, que la historia que representan. Si quisiéramos hacer alguna apreciación formal, desde este análisis creemos que hay algunos planos que rompen un poco la

estética del vídeo musical, y se tratan de que los planos en los que aparecen los músicos con sus instrumentos. Especialmente hay uno en el que se inicia una especie de cortinilla rectangular, que se interrumpe por el siguiente plano, que parece un poco fuera de lugar.

Nos encontramos con uno de los mejores vídeos musicales de la década, y que aún sirve de referencia, en sus parámetros creativos, en aquellos que se inician en el mundo de la música y la imagen.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Rock with You
ARTISTA	Michael Jackson
DIRECTOR	Bruce Gowers
DISCOGRÁFICA	Epic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	19-ENE-1980 / 4
PUNTUACIÓN	153.349
DURACIÓN	3 min y 21 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=5X-Mrc2l1d0

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical pretende mostrar la representación de la canción por parte del intérprete sin ninguna otra intencionalidad que promocionar su imagen y el tema musical. El concepto se centra en combinar la actuación de Michael Jackson y algunos efectos visuales de mezcla y postproducción.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		18s	Instrumental
2	Estrofa 1	Girl, close your eyes Let that rhythm get into you Don't try to fight it There ain't nothing that you can do Relax your mind Lay back and groove with mine You gotta feel that heat And we can ride the boogie Share that beat of love	32s	
3	Estribillo	I want to rock with you (all night) Dance you into day (sunlight) I want to rock with you (all night) Rock the night away	17s	Sin coleo, pasa a la segunda estrofa
4	Estrofa 2	Out on the floor There ain't nobody there but us Girl when you dance There's a magic that must be love Just take it slow Cause we got so far to go You gotta feel that heat	31s	

		And we can ride the boogie Share that beat of love		
5	Estribillo	I want to rock with you (all night) Dance you into day (sunlight) I want to rock with you (all night) Rock the night away	17s	Paso directo al puente
6	Puente	And when the groove is dead and gone (yeah) You know that love survives So we can rock forever, on I want to rock with you I want to groove with you	33s	Sin parte instrumental
7	Estribillo	I want to rock (all night) with you girl (sunlight) Rock with you, rock with you girl (yeah) (all night) Dance the night away I want to rock with you (yeah) (all night) Rock you into day (sunlight) I want to rock with you (all night) Rock the night away Feel the heat feel the heat Rock you into day (sunlight) I want to rock-rock the night away.	47s	

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos tiene como referencia la figura humana del cantante y juega con las superposiciones para crear efecto de profundidad, debido a que mezcla imágenes de dos tamaños diferentes y trabaja visualmente la escala en cada uno de sus planos.

La profundidad la consigue con la proyección de rayos láser traseros que generan una especie de líneas de fuga y brillos en la captación de la imagen que permiten separar en cierta forma figura y fondo. Gracias al humo presente en la escena los rayos se reflejan y forman figuras a modo de decorado, de otra forma sería difícil componer la imagen del cantante en esta estética que se pretende.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El realizador mezcla de diferentes tamaños de plano siguiendo una rutina un tanto mecanizada que es: general, medio, primero, y del primero pasamos a medio y vuelta a plano entero.

Inicia el clip con un plano de detalle y plano medio, para estar prevenido en el momento que se inicie la letra de la canción, de presentar al cantante en plano entero. Los planos de detalle que incluye son aquellos en los que aparece cantante de rodilla para abajo, luciendo las botas brillantes, y en el suelo se proyectan unas figuras luminosas con el láser.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista es objetivo y frontal en todo el vídeo musical, donde el realizador nos coloca en un lugar centrado para la observación de la interpretación de la canción.

- ANGULACIONES DE PLANOS

La angulación tampoco presenta grandes variaciones sobre la altura normal, casi todos los planos enteros tienen una inclinación de ligero contrapicado para favorecer la composición trasera con las luces que realzan la figura del cantante. Los planos medios y primeros planos tienen casi todos una altura normal, y en ese rango de normal a ligero contrapicado, se mueve todo el vídeo musical.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El realizador combina y mezcla diferentes planos fijos, y los movimientos y desplazamientos con la cámara son escasos. Durante la primera mitad del clip no hay ningún tipo de movimiento, ni travelling, panorámica o zoom.

En el minuto 2:29 encontramos uno de los pocos movimientos, favorecidos porque el cantante se acerca en pasos lentos hacia la cámara, realizando una especie de travelling inverso con la cámara fija. En el minuto 3:13 encontramos en el único zoom retro que el realizador dispone, para enlazar con el fundido final a negro con el que termina la canción.

- FORMAS DE PASO

Las transiciones son uno de los atractivos de este vídeo musical. El realizador trabaja el corte cuando quiere acelerar el ritmo del cambio de plano, e incluso realiza cortes sobre planos superpuestos. Pero también incluye encadenados lentos y superposiciones que permanecen bastantes segundos en pantalla, planificando los encuadres en previsión de superposición, que en algún caso, como en el que sucede en el minuto 1:30, tarda demasiado en entrar.

- CONTINUIDAD VISUAL

En este tipo de clips, normalmente no nos encontramos con problemas de continuidad, ya que el motivo de la realización permanece estático, sin desplazamientos significativos, y la posición adoptada es permanentemente frontal, con lo que el espectador en ningún momento tiene sensación de pérdida de la ubicación. Los escorzos que plantean las superposiciones en determinados casos, lo único que hacen es reforzar la idea de diferentes puntos de vista del mismo motivo.

- ELIPSIS

La elipsis podría no tener cabida en una representación en la que el tiempo de la representación se corresponde con el tiempo narrativo, pero sí podríamos realizar una interpretación de que todas las superposiciones que doblan la

perspectiva del cantante, y que suponen una ventana que se abre a una nueva dimensión, nos ofrecen la misma imagen desde otro punto de vista. Sería si como decir que se dobla la dimensión del tiempo y vemos al cantante en diferentes momentos, en una aproximación conceptual al cubismo. Pero es cierto que no podemos encontrar un tratamiento de elipsis al igual que otros vídeos con tendencia narrativa.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es a nuestro parecer, un tratamiento monocámara, o como máximo dos cámaras, pudiendo realizarse con la tecnología de la época una mezcla simultánea en un sistema de dos magnetoscopios reproductores y un grabador.

El realizador también puede disponer dos cámaras, y con una pequeña mesa de mezclas, realizar los efectos visuales de superposición que hemos visto en todo el videoclip. Eso a principios de los ochenta era posible hacerlo de forma portátil, con una edición mínima.

- RITMO

Al inicio, durante la intro y a lo largo de la primera estrofa de la canción, el ritmo de planos es bastante bajo, con planos de 8 o 9 segundos de duración. Pero una vez que llega el primer estribillo, el realizador empieza a realizar un montaje sincrónico con los golpes musicales, y aumenta la cadencia de planos hasta una media aproximada de 3 segundos por plano.

En el resto del vídeo musical las superposiciones las mantiene algo más de tiempo en pantalla y los planos detalles de las botas tienen una duración escasa, con planos de incluso un segundo o menos.

El ritmo interno lo mantiene el cantante con un baile sobre el sitio y la interpretación de la canción, que centra la atención del espectador. Debido a que no hay desplazamientos de cámara, el ritmo interno adquiere protagonismo para mantener la realización con un carácter dinámico.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena es sobria y cuenta con un escenario y fondo negros, un proyector de rayo láser verde en la parte trasera del cantante, en posición de contraluz, un cañón de seguimiento cenital trasero, que hace las veces de efecto luminoso y ningún tipo de decorado, atrezzo o mobiliario que podamos distinguir.

La decoración la forman las diferentes figuras geométricas que va proyectando el láser en un espacio cargado con humo para poder reflejar los haces de luz.

Destaca el vestuario del cantante, con chaqueta, pantalón y botas de brillos y lentejuelas que aumentan el efecto estroboscópico del rayo láser ayudado de sus movimientos: literalmente parece que el traje es luminoso. Peluquería y

vestuario por lo tanto, más a tono con la década anterior que con la tendencia dominante en los 80.

- TRANSTEXTUALIDAD

La única referencia que encontramos en la canción en este aspecto (tampoco la letra ayuda demasiado) se refiere a la estética disco predominante en la década de los 70: cuando la música y las tendencias estilísticas empezaban a tomar otro rumbo, Michael Jackson llega al número uno con esta canción, resucitando en cierta forma la música el formato de música disco.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Jackson es la única forma vocal que podemos distinguir en todo el vídeo musical, incluso los coros parecen entremezclados de sus propia estrofa, con lo que tampoco intuimos que exista presencia de un grupo coral. El cantante hace gala de la tonalidad aguda y entrecortada que le caracteriza a lo largo de su carrera. En esta ocasión interpreta un tema disco con algunos matices de soul.

- MÚSICA

La música tiene componentes disco de la década anterior, con un ritmo pautado y marcado en el compás. La melodía es muy pegadiza y diseñada para las pistas de baile de la época. Cubre de principio a fin la duración del vídeo musical, y funde lentamente al final acompañando el estribillo del tema.

- EFECTOS

No encontramos ningún tipo de efecto sonoro ruido ambiental en la banda sonora del vídeo musical.

- SILENCIO

El clip no emplea el silencio dramático como recurso a lo largo de su duración.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No encontramos ninguna forma gráfica en todo el vídeo. Las líneas que trazan el láser no presentan ninguna identificación figurativa.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

No existe.

- INTENCIÓN

No existe.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Es una canción que realmente podemos ubicar en la década de los 70, pero que alcanza el número uno de Billboard en enero de 1980, con lo que tiene cabida en nuestra muestra de análisis. La presencia aquí se reafirma con un soporte de visualizaciones cercano a los 40 millones, que para ser considerada una canción y un vídeo menores dentro de su discografía, no está nada mal. Con esta canción Michael Jackson no sólo da sus primeros pasos en solitario sino que consigue por tercera vez colocarse como número uno, e iniciar la década de los 80 en la que tendrá muchos más éxitos como hemos visto.

El vídeo musical es quizá el más simple de los que nos vamos a encontrar en este ejercicio de análisis. Es un vídeo representativo, como muchos otros, pero con unas importantes y evidentes limitaciones, que se intuyen de producción y presupuesto. Puede ser el motivo de que la realización, la edición y puesta en escena queden un poco por debajo de la canción.

El realizador se encuentra con la necesidad de dar ritmo a la imagen con pocos medios y en una canción que tampoco pide un cambio de plano demasiado rápido, con lo que tiene que adaptar soluciones como las superposiciones, imágenes en espejo, etc. Dentro de sus posibilidades, resuelve el clip de una forma bastante elegante, sin demasiados artificios y con la sencillez que muchas veces proporciona la escasez de medios.

Nada tiene que ver *Rock with you* con el concepto que tenemos de los vídeos de Michael Jackson, muy elaborados y más cercanos a superproducciones cinematográficas que a vídeos musicales.

Otro aspecto a tener en cuenta es que en este momento no estaba emitiendo la cadena MTV, con lo que los realizadores de videoclips trataban de desarrollar su arte conceptual sin tener demasiadas referencias de lo que hacían otro tipo de temas, estilos o canciones.

Es de los clips qué más puede haber notado el paso del tiempo porque, como indicábamos al principio, podemos considerar a la canción y su ejecución visual con muchos más elementos en común con la década de los 70 que de los 80.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Right Here Waiting
ARTISTA	Richard Marx
DIRECTOR	Jim Yukich
DISCOGRÁFICA	EMI
FECHA Nº 1 / SEMANAS	12-AGO-1989 / 3
PUNTUACIÓN	152.525
DURACIÓN	4 min y 22 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=S_E2EHVxNAE

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El concepto que desarrolla el vídeo musical es el artista solo ante su piano cantando que añora a su pareja. Se propone un punto de vista dual que intercala la representación del tema con la inserción de imágenes que ilustran una gira mundial del artista y los momentos de soledad que ésta conlleva. Por muchos lugares que visite, por muchos fans que le adoren y entrevistas que conceda, la echa de menos y estará allí esperándola.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		44s	Intro de sintetizador y piano
2	Estrofa 1	Oceans apart day after day And I slowly go insane I hear your voice on the line But it doesn't stop the pain If I see you next to never How can we say forever	32s	
3	Estribillo	Wherever you go Whatever you do I will be right here waiting for you Whatever it takes Or how my heart breaks I will be right here waiting for you	21s	Con 6s de coleo musical para dar paso a la segunda estrofa
4	Estrofa 2	I took for granted, all the times That I thought would last somehow I hear the laughter, I taste the tears	31s	

		But I can't get near you now Oh, can't you see it baby You've got me going crazy		
5	Estribillo	Wherever you go Whatever you do I will be right here waiting for you Whatever it takes Or how my heart breaks I will be right here waiting for you	21s	Paso directo al Puente vocal
6	Puente	I wonder how we can survive This romance But in the end if I'm with you I'll take the chance Oh, can't you see it baby You've got me going crazy	54s	
7	Estribillo	Wherever you go Whatever you do I will be right here waiting for you Whatever it takes Or how my heart breaks I will be right here waiting for you Waiting for you	53s	Con 18s instrumentales desde la última frase hasta el final.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos tiene una factura académica. El realizador toma como referencia un encuadre corto del cantante y sobre él va confeccionando la mezcla de los planos, que muestran parte del escenario vacío donde se encuentra.

Con los insertos utiliza una gama tonal diferente. Esos planos tienen una composición plana, con centros de atención localizados en el cantante, excepto aquellos en los que vemos un concierto y gran multitud de personas en un gran auditorio. Cuenta con abundantes encadenados y superposiciones en la composición. Hay que indicar que esos planos han de estar previstos, y proporcionarle a los encuadres el espacio de referencia necesario para que se puedan combinar las dos o más imágenes.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El realizador propone variedad en el tamaño de planos, iniciando los tres primeros como generales para situar la figura humana en un escenario de grandes dimensiones, acompañado de algún plano del enorme auditorio vacío. El plano de referencia es un plano medio corto, en escorzo derecho del cantante, que incluye parte del micrófono.

Encontramos detalles de las manos tocando el piano o la guitarra, así como planos generales tan amplios como del avión aterrizando o de una rueda de prensa multitudinaria. El cantante con los planos cortos proporciona la

expresividad visual de la canción, y los planos generales aportan localización, la relación espacial con los otros músicos y con el público en los conciertos.

- PUNTO DE VISTA

Se mantiene el punto de vista objetivo en todo el vídeo musical. El realizador nos muestra al cantante en la interpretación de la canción como una tercera persona. Se podría entender que algunos de los planos de insertos, en los que vemos fans desde la ventanilla de un autobús, pudieran ser planos subjetivos desde la vista del propio cantante, pero como comentaremos después, todos estos planos tienen un efecto de ralentizado, lo que lo convertiría en un plano subjetivo no realista.

- ANGULACIONES DE PLANOS

El uso de la grúa nos permite variar la angulación normal de los planos sobre el cantante. El plano de referencia que hemos indicado es un plano medio corto, ligeramente contrapicado, que realza la figura e iluminación del cantante.

Los insertos de vídeo de la gira tienen una angulación normal: los del coche los vemos ligeramente contrapicados también, ya que pasamos por debajo de puentes, vemos la Torre Eiffel y los planos picados nos lo proporciona casi siempre la grúa desde posiciones elevadas del público o del auditorio.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El realizador se sirve de multitud de movimientos de cámara para enriquecer una realización con planos dinámicos, debido a que el ritmo interno del mismo es bastante estático. Opta por una grúa para enlazar todo tipo de travelling laterales y circulares de seguimiento, que en algún caso introducen al cantante en plano y en otro lo saca de él.

Los movimientos son fluidos y con muy buena operación de cámara. Aquellos que se interrumpen, enlazan perfectamente con el siguiente, respetando las reglas básicas de realización en este sentido.

No encontramos demasiados zoom, ya que de una forma mucho más natural el realizador dispone de los medios para acercarse, mantenerse o alejarse de los personajes fijando el ángulo visual. Lo ejecuta en un par de ocasiones, como cuando nos acercamos al monitor de campo que reproduce un vídeo suyo o cuando, ralentizado, vemos un zoom retro sobre la Torre Eiffel. Tampoco hay un uso significativo de las panorámicas o basculamientos.

- FORMAS DE PASO

La forma de paso preferida por el realizador es el encadenado, que va acorde al ritmo de la música y del planteamiento de los movimientos. De hecho, hay pocos cortes de plano en el vídeo musical, llegando darse el caso de que hay encadenados en los que no llega a producirse la sustitución de la imagen A por la imagen B, y una tercera imagen es la que acaba ocupando el total del

encuadre. Encadena planos fijos y planos en movimiento, tanto en la interpretación del tema como en los insertos de vídeo.

- CONTINUIDAD VISUAL

Para mantener la continuidad visual, el espectador ha de enlazar los planos de la representación del cantante en el auditorio vacío con los insertos de vídeo de las imágenes de su gira. Casi todo el videoclip mantiene una coherencia visual relevante, gracias sobre todo al uso de la grúa y al montaje por encadenado.

Sí hay un momento, al inicio, en el que vemos una iluminación cenital muy azulada y direccional que ilumina al cantante y en el primer plano que no ofrece a continuación, nos cambia a una iluminación más cálida que produce un foco direccional, varía así el *raccord* de iluminación. A continuación la cámara se mueve y vemos que la iluminación azulada ha quedado para los planos laterales y contras. Se puede observar este ejemplo en el segundo 45 del vídeo musical.

Con el fin de dar un tono más realista, los insertos de vídeo poseen una calidad cinematográfica amateur, como si estuvieran registrados con un tomavistas de 16 milímetros.

- ELIPSIS

El procedimiento de elipsis es una de las constantes formales en este vídeo musical. En los insertos que se nos incluyen durante la representación, vamos viendo situaciones, lugares y localizaciones geográficas muy diferentes, que van desde China, París, Londres o Estocolmo, resumiendo en pocas imágenes lo que se supone una gira de conciertos prolongada en el tiempo. El realizador usa este recurso acompañado del ralentizado para hacer notar al espectador lo larga y pesada que puede ser esa gira sin la presencia de la pareja que ahora

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

La realización varía para la interpretación de la canción o si se trata de los insertos de vídeo. En el primer caso, es una realización monocámara planificada para realizar superposiciones y encadenados, con la cámara fija en algunos planos de referencia y en el resto la cámara permanece montada en una grúa, que realiza todos los movimientos que ya hemos descrito anteriormente.

Sin embargo, en la realización de los insertos de vídeo de la gira, el realizador opta por un encadenado un poco más rápido y sobre todo por un efecto de ralentizado, aunque también lo utiliza en algunos planos de la parte de la interpretación. Todos los planos de insertos de la gira llevan alteradas de velocidad de reproducción.

Se dispone un efecto circular sobre la parte del piano y del cantante a la derecha, debido a que el piano está situado en diagonal izquierda desde un punto de vista frontal de la cámara. En los planos traseros y laterales sigue la línea de la iluminación frontal, del cantante, el piano y así queda definido el eje de acción.

- RITMO

El ritmo de planos varía de la parte de la interpretación de la canción al de los insertos de vídeo. Hay más movimientos durante la interpretación con lo que la grúa y los encadenados pueden soportar un ritmo de planos externo de 5 o 6 segundos por plano. Mientras que en las insertos de vídeo las imágenes de encuadres fijos o con efecto de ralentizado la cadencia se sitúa en 2 o 3 segundos. El ritmo interno tampoco es muy elevado. Tenemos la figura estática del cantante al piano y en los insertos, situaciones donde tampoco se ofrece demasiada información.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena coloca al cantante frente al piano en un auditorio vacío con una iluminación cenital multipunto, dura y azulada, que pasa a través de una trama o parrilla. No distinguimos fondo ni otra figura encima del escenario.

La clave de la iluminación es baja para su rostro y detalles de las manos, y la luz procede de una única fuente de luz lateral. El vestuario del cantante consta de una camisa negra parcialmente desabotonada y con las mangas recogidas sobre los codos. En los insertos de la gira, la indumentaria varía pero siempre se mueve en ropa sport, vaqueros y camiseta. No lleva colgantes ni adornos significativos.

- TRANSTEXTUALIDAD

En cuanto a este apartado el clip utiliza la fórmula de representación de la canción más insertos de vídeo. En la parte de la representación apenas encontramos información alguna que no sea relativa a la letra que está desarrollando el cantante. Durante los insertos sí hay localizaciones diferenciadas como China, el Puente de Londres, un cartel que pone Estocolmo, la Torre Eiffel, pero son elementos icónicos para saltar de un punto a otro de la geografía sin ninguna aportación intertextual.

La fórmula de utilizar el escenario, previo al concierto cómo representación de la canción en el videoclip, también la han utilizado otros grupos como Bon Jovi y su tema *Living on a player*.

3.2.- SONORO

- VOZ

Solamente observamos la voz del cantante a lo largo de todo el videoclip, carece de coros y la podemos calificar de aguda, que canta en un tono suave y que utiliza el recurso de rasgar la voz en las notas más altas.

- MÚSICA

La música es una melodía sencilla y que con algunas aportaciones de sintetizador, parece que sólo se desarrolla con piano y guitarra. Es de tempo lento que marca el ritmo de las imágenes.

- EFECTOS

El vídeo musical no incorpora ningún tipo de efecto sonoro o ambiental. Aunque veamos fuentes que pueden proporcionar este tipo de sonidos como muchedumbre gritando, jaleos cuando el cantante se aproxima al concierto, conversaciones, etc en ningún momento hay ningún efecto de sonido.

- SILENCIO

No se utiliza el silencio dramático como recurso a lo largo del videoclip.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Aunque no es un videoclip que abuse del elemento gráfico, sí podemos distinguir algunas indicaciones, que nos ubica en un cartel de la gira *World Tour* del cantante en el año 89-90 fechándolo en el 1 de julio, y con la localización del *Memorial Coliseum* de Los Ángeles, y en letra mayúscula y resaltada la marca comercial Nissan.

También podemos distinguir entre el público camisetas con la foto y el nombre de Richard Marx y un equipo de sonido visiblemente señalado con la marca Kawai. Cuando entra en nuestro plano el monitor de campo se visualiza la marca Sony en la parte inferior. Apreciamos el rótulo de una autovía con la nomenclatura de Estocolmo, el nombre de la carretera E-4 y dos flechas direccionales.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

Todos los elementos resultan estar dentro de la categoría diegética, ya que forman parte del desarrollo del videoclip y no presentan carácter externo.

- INTENCIÓN

La intención del cartel de la carretera es informativa y promocional del cantante, aparte de ubicarnos en el espacio y tiempo. La marca Nissan esponsoriza el cartel. Las camisetas tienen una intención promocional del cantante, al igual que las marcas técnicas Kawai y Sony, que pretenden una intención nominativa y publicitaria. El cartel de la autovía con la palabra Estocolmo tiene una función informativa y direccional.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Como alguna otra canción que hemos incluido en esta lista que estamos analizando, ésta se trata de una melodía de una canción sencilla, compuesta por un autor que realmente echaba de menos a su novia que estaba grabando una película en Sudáfrica. Él no pudo viajar a su lado y esa nostalgia le inspiró la canción.

El vídeo musical se ponen manos de un experto director que ha trabajado la mayoría de los clips de Genesis, Phil Collins y muchos otros, y que tiene la

función de acompañar visualmente un tema simple, emotivo y romántico. Lo que destacaríamos de la realización es el uso que hace de los planos en movimiento, el manejo de la grúa está bastante bien planificado en la parte de la representación de la canción.

Con una puesta en escena íntima y unas superposiciones y encadenados largos, la realización baila lentamente alrededor del compositor que interpreta el tema el piano. La parte de los insertos de vídeo de la gira mantiene esa estética de making off que utilizaron otros realizadores anteriormente en vídeos musicales, y aportan la información necesaria para aislar al artista en la gira mundial que lleva a cabo en esos dos años. En este caso dispone un ritmo de plano un poco más alto, y trata de incluir imágenes de las localizaciones, los conciertos y los preparativos con el aliciente de que son planos ralentizados y le da juego para ir encadenando uno a uno al ritmo de la canción.

El realizador no abusa de artificios, porque vemos que a pesar de que dispone de medios técnicos, no quiere robar protagonismo a la interpretación del tema, con lo que se somete absolutamente a los matices de la voz del cantante y acompaña al espectador en las emociones que la letra le transmite.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Time After Time
ARTISTA	Cyndi Lauper
DIRECTOR	Edd Griles
DISCOGRÁFICA	Portrait
FECHA Nº 1 / SEMANAS	9-JUN-1984 / 2
PUNTUACIÓN	145.836
DURACIÓN	4 min 55 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=VdQY7BusJNU

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical presenta una estructura narrativa pura, donde la intérprete en ningún momento canta la canción fuera de la historia que se está contando. Lauper es la protagonista de una historia de ruptura de pareja, que tras unos inicios estupendos y con muchas expectativas, el paso del tiempo hace que éstas se desvanezcan. La chica quiere algo más de la vida y de su pareja y decide abandonarlo. Él le pide que no lo haga y le promete una nueva vida, pero en el último instante se arrepiente de su compromiso y la deja sola en la estación. Ella mantiene su idea de seguir adelante y toma el tren de su nuevo destino.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		57s	De los cuales 42s corresponden a la escena de la película y 15s a la intro instrumental del tema
2	Estrofa 1	Lying in my bed I hear the clock tick, And think of you Caught up in circles Confusion is nothing new Flashback, warm nights Almost left behind Suitcases of memories, Time after	53s	Estrofa doble

		Sometimes you picture me I'm walking too far ahead You're calling to me, I can't hear What you've said Then you say, go slow I fall behind The second hand unwinds		
3	Estribillo	If you're lost you can look and you will find me Time after time If you fall I will catch you, I will be waiting Time after time If you're lost you can look and you will find me Time after time If you fall I will catch you, I will be waiting Time after time	30s	Más 15s de coleo instrumental para dar paso a la estrofa 2
4	Estrofa 2	After my picture fades and darkness has Turned to gray Watching through windows You're wondering if I'm okay Secrets stolen from deep inside The drum beats out of time	25s	
5	Estribillo	If you're lost you can look and you will find me Time after time If you fall I will catch you, I will be waiting Time after time	14s	Estribillo simple
6	Puente		24s	Instrumental
7	Estribillo	You said go slow I fall behind The second hand unwinds If you're lost you can look and you will find me Time after time If you fall I will catch you, I'll be waiting Time after time If you're lost you can look and you will find me Time after time If you fall I will catch you, I'll be waiting Time after time Time after time Time after time Time after time Time after time Time after time Time after time Time after time Time after time Time after Time	1m 18s	Repite la frase 12 veces hasta fundir lentamente

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos cumple con las exigencias de la narración. Por supuesto, destacan algunos encuadres mejor trabajados en este aspecto, como pueden ser el de la bajada de las escaleras de la estación, el escorzo del novio cuando se despiden o el penúltimo plano del videoclip cuando ella llora sentada

en el vagón de tren. Se podrían ajustar algunos reencuadres, sobre todo en los planos generales, y por momentos la composición puede adolecer de tener un centro de atención claro.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El uso de los tamaños de los encuadres se ajusta a las particularidades de la narración: dentro de la autocaravana los encuadres son más cerrados para presentar a los personajes, dando credibilidad al espacio cerrado y proporcionar calidad en la expresión de sus rostros.

En las otras localizaciones de la ciudad y de la estación, los encuadres son más amplios, con planos generales y medios para poder seguir el movimiento de los personajes sin perder capacidad expresiva. El realizador emplea técnicas de contraplano para algunos de los primeros planos de los protagonistas, encuadrando el rostro de la cantante sobre el hombro de su pareja.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista de la narración se mantiene objetivo a lo largo del todo el vídeo musical. Solamente hay un momento en la intro, cuando la protagonista está viendo la película en el que vemos un encuadre más o menos subjetivo de la imagen presente en la televisión. Se podría interpretar que es un plano fijo y demasiado estable, y la chica parece estar recostada en la cama. La función de ese plano es mostrar el fragmento de la película que la protagonista está visualizando pero sin añadir dramatismo ni subjetividad a la escena.

- ANGULACIONES DE PLANOS

En este apartado encontramos variaciones sustanciales sobre la angulación normal. Se incorporan planos picados y contrapicados con intención dramática, además de movimientos de grúa situando la cámara por encima de la altura normal. Como ejemplo, el último plano del vídeo musical es una panorámica de izquierda a derecha en contrapicado, acompañando la lenta salida del tren y la marcha del personaje, respetando la altura de una posible persona que se encontrara de pie en el andén. Otro contrapicado, en este caso fijo, que hemos citado en la composición, es el de la pareja a contraluz con toda la escalera de estación en primer término.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Por lo general, los movimientos de cámara en este vídeo musical están al servicio de la acción. Disponemos de travellings laterales de seguimiento de los personajes, zoom introductorios con reencuadre de los personajes, panorámicas de seguimiento y algunas variaciones leves, realizadas probablemente con grúa, sobre la angulación de la escena.

Merece destacar el movimiento de grúa realizado en el minuto 3:34, donde la grúa desciende desde una altura considerable girando a medida que sigue su

trayectoria de la pareja. Posteriormente inicia un leve acercamiento interrumpido por un primer plano de la protagonista. El movimiento de grúa inverso se produce cuando se queda el novio sólo en la estación, la elevación sobre la figura provoca aislamiento y soledad en el personaje. Ambos movimientos están ejecutados de forma sencilla, iniciando y terminando en plano fijo.

- FORMAS DE PASO

Las formas de paso utilizadas en el vídeo musical son los encadenados cuando se realizan los flashback de la cantante, las superposiciones y la más habitual es el paso por corte.

- CONTINUIDAD VISUAL

El record se mantiene durante toda la narración: al espectador se le ofrecen suficientes datos para la localización de los personajes, como es el caso de los planos exteriores de la autocaravana, además de los desplazamientos que realizan como el traslado de la pareja en coche a la estación cuando deciden cambiar de vida. El estilo de la indumentaria de los personajes se mantiene constante a lo largo de todo el relato y eso ayuda a su identificación.

- ELIPSIS

Esta figura tiene una especial relevancia en el relato, ya que la estructura comienza en un punto temporal y la protagonista realiza tres flashback a situaciones del pasado que nos dan información sobre sus sentimientos actuales. El primero es cuando conoce a su pareja, el segundo cuando él desaprueba un cambio de look y de peinado, y el tercero es la advertencia de su madre sobre salir de casa. Valorando su situación, ella decide irse y de ahí hasta el final la historia se presenta de forma lineal: su marcha de la caravana, su pareja la convence para seguir juntos, despedida de su madre, la llegada a la estación, arrepentimiento del novio, despedida y marcha.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es correcto para contar la historia en pocos planos. Podrían agruparse alguno de ellos y prescindir otros que aportan poca información al espectador.

La segunda parte del vídeo musical, desde que deciden marcharse, tiene un tratamiento de realización más dinámico, incorporando los movimientos de grúa anteriormente citados y unos planos de mayor contenido dramático.

- RITMO

El ritmo de los planos es lento, como corresponde al tempo de la canción. Externamente la cadencia de planos supera con creces los 4 o 5 segundos en pantalla. La información que proporcionan, es decir, el ritmo interno es fluido y mantiene viva la narración. Los planos cortos, que presentan una gran dificultad

a la hora de determinar su tiempo exacto en pantalla, están bien calculados y dosificados a lo largo del clip.

- PUESTA EN ESCENA

El vídeo musical cuenta con varias localizaciones donde los protagonistas desarrollan su ruptura sentimental. La autocaravana destila desorden, un lugar poco acogedor situado en un paraje nada atractivo, lleno de barro, frío y árboles secos. La atmósfera que envuelve la ciudad influye en los sentimientos de los personajes, nublado y gris. Sin embargo, la escena donde ellos se comprometen es una escena simpática y llena de colorido. El color es un elemento destacado que marca mucho la imagen de esta cantante, con un look alocado, peinados estridentes y ropa de diversos colores y el vídeo musical mantiene fiel a la imagen de Lauper que comparte con otros vídeos de la época.

La iluminación por lo general es fría, diegética. Encontramos fuentes luminosas en la caravana, en el bar y en la casa de la madre.

La protagonista cuenta con un maquillaje muy marcado, con labios rojos y una peluquería llamativa con una parte de la cabeza con el pelo corto y una melena cardada pelirroja muy estridente.

- TRANSTEXTUALIDAD

El elemento transtextual más significativo en todo el videoclip es la intro donde la protagonista está viendo una película, de la cual se sabe los diálogos y que en un momento dado se nos presenta en plano. Se trata de *El jardín de Alá*, película de 1936, protagonizada por Marlen Dietrich y Charles Boyer. Narra la historia de Domini una mujer joven y atractiva que empieza una vida nueva en Argelia después de morir su padre. Conoce a Boris y se casa con él, desconociendo un oscuro pasado que le atormenta.

Otro elemento icónico en el vídeo musical es que varios personajes aparecen en pantalla barriendo al menos en cuatro ocasiones en el vídeo musical, y que puede tener un simbolismo más allá de la mera acción.

El estilo de los planos y la estética del videoclip, aunque con temática diferente, se asemeja a otros protagonizados por la cantante como el de *Girls just wanna have fun*, su éxito anterior.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz se utiliza además de para cantar la canción, en la intro con los diálogos de la película y el doblaje de los mismos que hace la protagonista. En la despedida aunque podemos intuir algo de diálogo con su novio, pero es la

canción la que sale de los labios de Cindy Lauper y en ningún momento escuchamos la voz de su pareja.

- MÚSICA

Entra a los 50 segundos de videoclip con los primeros acordes de la melodía y cubre hasta el final del vídeo musical, que termina con un lento *fade out*. la música parece ser simple una melodía sencilla que se repite de forma rítmica y que acompaña la historia sentimental de la protagonista.

- EFECTOS

Nos tenemos que centrar en aquellos propios de la intro, que posee sonido ambiente de bosque, con un búho, y el interior de la autocaravana con el sonido propio de la televisión. Posteriormente, en ningún momento del vídeo musical encontramos efectos de sonido ni uso imitativo de la música.

- SILENCIO

El realizador no opta por el empleo del silencio dramático en todo el videoclip, ya que la música y la voz funden lentamente hasta el final pero sin un instante de silencio cuando ella se va en el tren.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No existen elementos gráficos destacados. Si acaso, se pueden distinguir algunas marcas en el comercio papelería en el que trabaja la protagonista, pero no encontramos localizaciones en la estación de tren, nombres de restaurantes ni indicaciones dentro de la ciudad: algún cartel con el nombre del comercio cuando vemos el coche llegar a la estación, pero nada significativo.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Diégeticos, en el comercio

- INTENCIÓN

Decorativa.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Este tema supone uno de los mayores éxitos en la carrera profesional de la cantante Cyndi Lauper y cuenta con numerosas versiones. Es una canción sencilla que cuenta una historia sencilla y puede que ahí radique la base de su éxito.

La ejecución visual de la historia también va en la misma línea. Se puede decir que cuenta con un guión elaborado en los que se presentan saltos espacio-temporales que nos dan información sobre los sentimientos de la protagonista.

Visualmente tiene una estética característica de la época y del propio director que ya realizó otros vídeos con la cantante. La segunda parte del videoclip tiene un mayor trabajo compositivo y visual, y una realización más novedosa. Quizás mejor plano del videoclip es el acercamiento con la grúa cuando ellos entran en la estación. En la escena de la despedida en la estación, mide con precisión la duración de cada plano y el momento de realizar desplazamientos de cámara que acompañan al final de la canción.

Es destacable como el realizador consigue transmitir la atmósfera de pequeño pueblo en mitad de ninguna parte que se queda pequeño para las aspiraciones de nuestra protagonista.

El vídeo musical posee planos cortos de indudable valor expresivo que, con la ayuda de la elipsis, nos cuentan esta pequeña historia de desamor.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Alone
ARTISTA	Heart
DIRECTOR	Desconocido
DISCOGRÁFICA	Capitol
FECHA Nº 1 / SEMANAS	11-JUL-1987 / 3
PUNTUACIÓN	145.128
DURACIÓN	3 min y 38 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=1Cw1ng75KP0

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El concepto de este vídeo musical es eminentemente performativo: se trata de la interpretación de la canción por parte del grupo en un escenario, pero incluyendo algunos insertos de vídeo, que nos remiten a otras localizaciones y situaciones en las que se expresan los miembros de la banda, sobre todo las dos hermanas que hace las funciones de guitarra y vocalista.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		12s	Instrumental de piano
2	Estrofa 1	I hear the ticking of the clock I'm lying here the room's pitch dark I wonder where you are tonight No answer on the phone And the night goes by so very slow Oh I hope that it won't end though Alone	38s	
3	Estribillo	Till now I always got by on my own I never really cared until I met you And now it chills me to the bone How do I get you alone How do I get you alone	30s	
4	Estrofa 2	You don't know how long I have wanted To touch your lips and hold you tight, oh You don't know how long I have waited And I was going to tell you tonight But the secret is still my own	37s	

		And my love for you is still unknown Alone		
5	Puente	Alone	12s	Instrumental, un pequeño Puente que lleva al estribillo
6	Estribillo	Till now I always got by on my own I never really cared until I met you And now it chills me to the bone How do I get you alone How do I get you alone How do I get you alone How do I get you alone Alone, alone		22s instrumentales en forma de puente entre las dos estrofas de este estribillo final

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos en este videoclip se centra en dos aspectos que rigen la mayoría de los criterios para seleccionar los encuadres: uno es la profundidad, donde muchos encuadres tienen una perspectiva acusada o conseguimos ese efecto tridimensional gracias a la superposición de objetos o motivos. El otro es el movimiento, el realizador dispone los encuadres teniendo en cuenta que muchos de los planos tienen movimiento externo de la cámara e internos de los integrantes del grupo, con lo que los criterios de composición se tienen que ajustar a las necesidades de la representación y de las localizaciones en las que se desarrolla.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Existen gran variedad de tamaños de plano, pero destacan sobre todo el amplio número de primeros planos que tenemos de los miembros del grupo, sobre todo de la vocalista, que se nos muestra en varias ocasiones en primerísimo primer plano.

Planos generales y planos enteros que no presentan a la banda sobre el escenario, con gran variedad en el rectificado de sus encuadres. En los tamaños de plano también se van enlazando diferentes proporciones, para dar variedad visual a la realización, como por ejemplo, pasamos de un plano de grúa general de la pianista a un encadenado en primer plano de la vocalista.

Para este tipo de montajes el director/realizador ha de disponer de variedad de planos para la edición posterior. El uso de la grúa, como veremos en los movimientos de cámara, también permite en alguna ocasión el plano secuencia, que varía la proporción del encuadre durante su movimiento.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene objetivo en todo el vídeo musical, de hecho hay pocos planos en los que el realizador coloque la cámara entre el público y nos

sentamos uno más de ellos viendo la representación. Sí hay dos planos que podrían dar la impresión de subjetividad, ya que son travelling avante y retro realizados con técnica de cámara libre sobre mano baja, y que parece que nos acercamos a la cantante de forma subjetiva, pero de todas formas sería interpretable su intencionalidad.

- ANGULACIONES DE PLANOS

En este apartado destaca el vídeo musical. Ya desde el primer plano encontramos una composición contrapicada de la pianista de espaldas y la cantante en posición elevada en un balcón, luego enlazamos con planos de casi todas las angulaciones posibles, enlazando movimientos de grúa que nos llevan desde contrapicados de la guitarra hasta rotaciones en cenital, mientras la guitarrista está de rodillas tumbada en el escenario. Contando con las posibilidades de la grúa, el realizador cambia la angulación de forma constante. Algo que mantiene invariable son las tomas frontales de los primeros planos, que están realizadas todas a altura normal.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Es el gran atractivo visual de la realización de este videoclip. El primer plano que se inicia con un plano fijo, comienza con un zoom avante sobre la posición inclinada en la base de la barandilla de la cantante. A partir de cuándo comienza el primer estribillo, la canción rompe a su estética rock y la realización cambia la dinámica totalmente: los movimientos son constantes gracias a la presencia de una grúa, que permite movimientos variados sobre el escenario, traveling de acercamiento, planos cenitales, desplazamientos laterales de seguimiento de la guitarrista, etc.

En la segunda estrofa volvemos al piano, sobre el que también la grúa hace varios movimientos circulares y descendentes en plano general enlazados. Con el puente de guitarra que también tiene un papel significativo en el desarrollo del tema, los planos sobre el público y entre el público, hacen que el movimiento constante de la grúa permita una interacción con los planos fijos y den una plasticidad muy particular a este vídeo musical.

El zoom es menos empleado, aunque edita dos planos en movimiento de zoom enlazados al final del clip.

- FORMAS DE PASO

El realizador opta por encadenados lentos e incluso superposiciones, pero en los estribillos y en el puente con el ritmo rock que impone la banda, el corte se hace imprescindible para seguir el movimiento de los músicos y el ritmo de la canción.

- CONTINUIDAD VISUAL

La continuidad visual la podemos orientar desde la perspectiva de las dos localizaciones que nos presenta el vídeo musical. Una de ellas parece ser una

especie de escenario abandonado donde se desarrollan las partes del piano, de ritmo más lento, y el espectador enlaza estas zonas más tranquilas con el estribillo y el puente de la canción, que se desarrollan en un escenario con plataformas para los músicos y una pasarela que permite a la guitarra y vocalista avanzar entre el público. Las dos situaciones se integran gracias a los encadenados suaves de planos generales y planos fijos que constantemente nos lleva de una a otra localización.

- ELIPSIS

La canción habla de la soledad, y en esos momentos en los que se desarrolla la interpretación de las estrofas, encontramos a la pianista aislada en una habitación oscura de dimensiones medias. El salto espacio-temporal a la representación del estribillo y el puente sobre el escenario, es gracias a la utilización doble de la figura de la elipsis, qué determina su empleo en el final del clip, con la disposición idéntica al principio de los miembros de la banda sobre el escenario, con una iluminación contraluz, tal y como vemos al grupo por primera vez.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de realización que se aplica en este videoclip lo podríamos calificar como de *variedad visual*. El responsable visual de la obra pretende darnos el mayor número de puntos de vista diferentes de la actuación de los músicos sobre el escenario, y buscar la estética pictórica en aquellos planos más pausados, donde se interpretan las estrofas de la canción.

La realización se adapta al tema, que tiene importantes variaciones de ritmo e intensidad, por lo que el reto visual de este tema es no caer en la monotonía y recrearse en planos que pueden alterar la dinámica de cada una de las partes del vídeo. Intuimos por tanto una realización monocámara con edición posterior, que ofrece todo un catálogo de planos de recursos y optimización del empleo de la grúa.

- RITMO

Como toda *power ballad* que se precie posee alteraciones importantes en el ritmo y los acordes, sonando en partes como una tierna balada y en otras como una desgarradora canción rock. Por ello, el ritmo externo de planos es muy variable, incluso hay planos de 12 o 14 segundos, como el primer zoom inicial, y luego ritmos muy acelerados a medias de 1 o 2 segundos por plano, durante puente y estribillo.

Al final del tema el ritmo desciende, y el realizador vuelve a usar encadenados y ajusta la cadencia de planos hasta el fundido a negro final.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena tiene un carácter de rock duro en la versión del escenario. Pero luego tiene una imagen mucho más íntima y personal en aquellas partes en las que se interpreta el piano, en una especie de localización de almacén abandonado que tan de moda se pusieron en los vídeos de la época de la década.

La estética de las hermanas Wilson cantante y guitarrista es una estética agresiva, con escote, chaquetas de cuero y guantes de encaje y tachuelas, que junto con los miembros masculinos nos marcan la tendencia de rock que quiere presentar el grupo como imagen.

El escenario tiene poco de novedad, escenario estándar en forma de T, con público a los lados y plataformas para batería y guitarras que dan juego para asaltos y carreras.

Peinados y maquillajes marcados en una iluminación contrastada para las estrofas de piano, y una iluminación de espectáculos con colores variados y emparrillado profesional, en la interpretación de los estribillos y el puente sobre el escenario.

La iluminación destaca en algún caso por el uso cinematográfico de lo que fue llamado en la época clásica *la luz de ojos*. Es una banda de luz dura y direccional que se proyectaba sobre la franja de los ojos, como un antifaz, de la actriz para resaltar la expresión y brillo de los mismos, usando en muchas ocasiones colirio para aumentar ese brillo. Aquí encontramos primerísimos primeros planos con esa banda de luz que centra la expresión de la mirada y fija la atención del espectador.

- TRANSTEXTUALIDAD

Encontramos elementos similares a otros vídeos musicales que también hemos incluido en esta muestra de análisis, como por ejemplo ese escenario abandonado, con telones y huecos al estilo de *Careless Whisper*, o ese piano aislado en penumbras que usa el tema de Richard Marx.

Llama la atención otro elemento que se puso de moda en la década de los 80, donde algunos clips incluyen algún tipo de animal. En nuestra muestra análisis hemos visto el león *Like a Virgin* o el tigre que aparece en *Billie Jean*. Aquí se trata de un caballo, que suponemos es un animal más fácil de integrar en la producción.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de la cantante Anne Wilson es la única forma local que podemos distinguir en todo el vídeo musical y se limita a interpretar la letra. Su voz la podemos calificar de fuerte en los tonos medios y una audición detenida nos da las claves

de ciertos efectos de reverberación añadidos probablemente en la postproducción de la canción.

- MÚSICA

La música tiene la fuerza de un tema rock en los estribillos y el puente, para pausar sobre base de piano, la interpretación de las estrofas primera y segunda. Cubre desde el principio al final la duración del vídeo musical y destacan los solos de guitarra en las dos partes instrumentales al final del clip.

- EFECTOS

No distinguimos efectos ambientales de ningún tipo que nos proporcionen información o ruido del entorno donde se desarrolla la acción, que no sea el propio originado por los instrumentos musicales.

- SILENCIO

Este vídeo musical no utiliza el silencio como recurso dramático, aunque hay algunas pausas entre estrofas, no se pueden considerar un uso dramático del silencio y sí propias del desarrollo variable de la canción.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

El vídeo musical no incluye ningún elemento gráfico ni textual. El desarrollo del clip se limita como hemos indicado a la interpretación del tema con algunos insertos de vídeo.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

No existen.

- INTENCIÓN

No existe.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

La banda americana Heart es un grupo que se formó en la década de los 70 y que evolucionó tanto en su formación como en su estilo durante los años 80. Las dos únicas supervivientes en todas las fases por las que ha pasado el grupo son las hermanas Wilson, que se mantienen en la formación desde 1975. A mediados de los 80 cambiaron de discográfica y empezaron a dulcificar algo más su imagen, hacerla un poco más sexy y presentar un vínculo más cerrado entre las hermanas. La *power ballad* Alone fue un éxito mundial que se colocó 3 semanas en el número uno del Billboard americano, y que en Youtube tiene una repercusión en visualizaciones que supera los 50 millones, por lo que el éxito de la banda y de la canción no es casual.

Formalmente, ya hemos indicado los numerosos aspectos positivos que podemos observar. En el apartado de tratamiento de la realización hemos

hablado de la gran variedad visual que nos ofrece, sobre todo en las partes de la actuación en directo. Y en ese aspecto sí que teníamos que hacer una valoración formal más concreta, ya que se nota una diferencia importante en el estilo de realización de las partes más rápidas de la canción, que se hacen en el escenario, y las otras que se desarrollan entre el backstage de un teatro y lo que se supone que es una sala de almacén, donde la pianista interpreta las estrofas. La precisión de los movimientos y la edición de los planos presentan grandes diferencias. Es desconocida la atribución de la dirección de este vídeo musical, incluso en las bases de datos más importantes de vídeos musicales en la web (IMVBD no cuenta con ningún tipo de datos ni de créditos sobre este clip), con lo que no sería de extrañar que varios realizadores intervinieran en las diferentes partes de la canción.

Es un vídeo que desde esta perspectiva de análisis parece que tiene bastante margen de mejora. El primer plano del clip, que parte de un plano fijo bien compuesto con la pianista de espaldas y la cantante en el primer balcón del palco apoyada, se inicia con un zoom bien ejecutado, pero hubiera quedado bastante más espectacular si se hubiera realizado un movimiento de grúa equivalente. Otro tema son los planos que hemos convenido en calificar de subjetivos, tienen una duración escasa, no justifican su presencia y apenas muestran información ni de la canción y del entorno. En el minuto 1:51, tras un movimiento de grúa descendente, vemos a la cantante en primer plano y, por menos de un segundo volvemos a ver un plano general picado de la pianista, antes de encadenar de nuevo con la cantante: Ese plano da una sensación de salto visual, que más parece un error de edición. Y por último en la resolución del vídeo, podríamos pensar que le sobran los dos últimos planos, sobre todo el último con una imagen congelada que no tiene duración suficiente para el fundido a negro que le sigue.

A pesar de todas estas consideraciones formales que hacemos desde el punto de vista de la realización, el vídeo musical cumple con las expectativas de la canción, y presenta la nueva imagen que quieren dar el grupo con su principal tema del disco.

Algo que llama la atención, para finalizar, es la ausencia de planos medios y enteros de la cantante. Su hermana, la guitarrista rubia, tiene todo tipo de planos, medios, enteros, con grúa, etc. sin embargo, a la cantante sólo la vemos en planos muy generales por algún movimiento de grúa o en planos medios cortos. Es conocido por muchos realizadores las limitaciones técnicas que algunos artistas imponen a la hora de la grabación de imágenes, y es posible aunque no hemos encontrado documentación ni fuentes que lo acrediten, que hubiera una consigna por parte de Anne Wilson de no tomarle planos enteros, por alguna razón. De ser así, podría ser un condicionante importante que el realizador tiene que asumir a la hora de confeccionar el guión técnico del clip.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Wake Me Up Before You Go-Go
ARTISTA	Wham!
DIRECTOR	Desconocido
DISCOGRÁFICA	Columbia
FECHA Nº 1 / SEMANAS	17-NOV-1984 / 3
PUNTUACIÓN	143.063
DURACIÓN	3 min y 50 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=plgZ7gMze7A

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

El vídeo musical escenifica una representación de la canción por parte del dúo musical Wham! formado por George Michael y Andrew Ridgeley. Establece un escenario por donde se mueven los músicos y el cantante junto con coros y público a los lados. Es un vídeo de carácter performativo puro.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO	Jitterbug Jitterbug Jitterbug Jitterbug	12s	
2	Estrofa 1	You put the boom-boom into my heart You send my soul sky high when your lovin' starts Jitterbug into my brain Goes a bang-bang-bang 'til my feet do the same But something's bugging you Something ain't right My best friend told me what you did last night Left me sleepin' in my bed I was dreaming, but I should have been with you instead.	24s	Voz del cantante y coros femeninos
3	Estribillo	Wake me up before you go-go Don't leave me hanging on like a yo-yo Wake me up before you go-go I don't want to miss it when you hit that high Wake me up before you go-go 'Cause I'm not plannin' on going solo Wake me up before you go-go	34s	

		Take me dancing tonight I want to hit that high (yeah, yeah)		
4	Estrofa 2	You take the grey skies out of my way You make the sun shine brighter than Doris Day Turned a bright spark into a flame My beats per minute never been the same 'Cause you're my lady, I'm your fool It makes me crazy when you act so cruel Come on, baby, let's not fight We'll go dancing, everything will be all right	24s	
5	Estribillo	Wake me up before you go-go Don't leave me hanging on like a yo-yo Wake me up before you go-go I don't want to miss it when you hit that high Wake me up before you go-go 'Cause I'm not plannin' on going solo Wake me up before you go-go Take me dancing tonight I want to hit that high (yeah, yeah, baby)	35s	
6	Puente	(Jitterbug) (Jitterbug) Cuddle up, baby, move in tight We'll go dancing tomorrow night It's cold out there, but it's warm in bed They can dance, we'll stay home instead (Jitterbug)	35s	Parte instrumental, verso e instrumental de nuevo antes del estribillo
7	Estribillo	Wake me up before you go-go Don't leave me hanging on like a yo-yo Wake me up before you go-go I don't want to miss it when you hit that high Wake me up before you go-go 'Cause I'm not plannin' on going solo Wake me up before you go-go Take me dancing tonight Wake me up before you go-go Don't you dare to leave me hanging on like a yo-yo Take me dancing (Boom-boom-boom)		

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de planos mantiene una buena ilusión de perspectiva y de profundidad, utilizando el público, los músicos, cantantes y coros para establecer diferentes planos dentro de la imagen, consiguiendo profundidad gracias a la superposición de elementos.

No hay grandes líneas de perspectiva, pero la distribución de elementos en la imagen están bien diferenciados. Las composiciones están equilibradas ya que la distribución de los motivos busca en la mayoría de las ocasiones la simetría, formando el centro del escenario una especie de T donde a cada lado se encuentra el público y al fondo los músicos repartidos de forma compensada.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Se incluyen planos de todos los tipos y formas: planos medios cortos para el cantante y los músicos, cuando quieren resaltar la expresión de su rostro o cantar alguna estrofa como la del puente de forma algo más íntima. También se utilizan planos medios para el público, para los cantantes cuando se mueven, los músicos y los coros, y un plano de referencia general que sirve como plano máster de ubicación del escenario de los músicos y el público formando los tres elementos principales con los que cuenta la distribución de la composición.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista se mantiene predominantemente objetivo en todo el vídeo musical. El realizador pretende mostrar desde fuera y desde muchos puntos de vista la actuación musical. En algunos casos, forzando la angulación, podemos intuir que nos colocamos como un elemento más del público, pero el plano tiene escasa duración como para considerarlo subjetivo y que busque ese efecto dramático de implicar al espectador.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Se disponen angulaciones con variaciones sobre la normal, como por ejemplo, en la mayoría de los planos del coro tenemos al grupo de cuatro chicas en angulación contrapicada. Cuando el cantante salta y entra en plano por el margen derecho, el salto lo vemos también en un contrapicado bastante forzado.

El plano master general que utiliza de referencia el realizador es elevado para cubrir el escenario y el público de una forma clara, con lo que la angulación tiene un carácter picado.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

En la primera parte del vídeo musical casi todos los planos que se utilizan son planos fijos. Aquellos insertados desde la posición del público sí están tomados con la técnica de cámara en mano, pero la mayoría tiene un carácter fijo.

La cámara realiza algunos travelling de seguimiento laterales de los cantantes con respecto al público, sobre todo en las dos fases en las que se produce la transformación y cambio de ropa. También encontramos algún zoom avanti sobre el cantante y rectificamos de los encuadres en algunos de los procesos de cortinilla.

Los planos el público tienen algo más de movimiento además de algunos que se incluyen desde el punto de vista del escenario, pero insistimos en que la gran parte de los planos del vídeo musical son planos fijos.

- FORMAS DE PASO

Las formas de paso son el elemento estrella con carácter formal de este vídeo musical. En la primera parte del videoclip casi todas las transiciones se producen

por corte y algún que otro encadenado sobre planos del público ralentizado. A partir de los 40 segundos empezamos a ver cómo el realizador poco a poco va incluyendo algunos efectos de cortinilla que superponen diferentes planos en muy variadas versiones: simple, descendente, doble ascendente, doble giratoria, etc. además de solarizaciones, congelados, efecto espejo de imagen y algunas más, dando la sensación de incluir todas las posibilidades de transición que la mesa de efectos de vídeo le permitía durante el montaje.

Especialmente destacaríamos la superposición de encuadres a modo de cortinilla central que, durante 6 segundos se mantiene en imagen cuando los bailarines actúan con luz ultravioleta.

El realizador también incorpora superposiciones con dos imágenes compuestas, para convivir durante unos segundos en la pantalla y al final del clip disuelve con un fundido a negro.

- CONTINUIDAD VISUAL

Se trata de una sola localización y el realizador elige la posición frontal del escenario, para moverse lo hace especialmente por uno de los laterales, que es el derecho. En los planos en los que sigue lateralmente la trayectoria de los músicos, desde el escenario hacia el público, por la especie de pasar de pasarela que divide al público en dos se ejecuta un movimiento que primero acompaña al guitarra y luego al cantante.

Hay algunos planos tanto ambiguos, que aparecen ralentizados y que no sabemos muy bien si siguen a los cantantes, o si trata de presentar un tipo de plano subjetivo al espectador y que alteran la impresión de continuidad del clip.

- ELIPSIS

La elipsis en cuanto a paso del tiempo o cambio de lugar, tiene poca repercusión en este clip. La única transición que podríamos considerar en este apartado es el cambio de ropa que, más o menos a la mitad del vídeo musical, realizan los miembros de Wham! El realizador encadena sucesivos planos en los que el cantante corre entre el público en una transformación de su vestimenta inicial blanca a una que incorpora una mayor variedad de colores.

El otro cambio escenográfico que se produce en el clip es cuándo el espectador tiene que incorporar a la representación, el escenario iluminado con luz ultravioleta, se reconocen las mismas formas pero con el efecto de luz negra.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización es monocámara, habiendo utilizado una técnica de plano máster para grabar un plano general de la actuación y luego algunos movimientos laterales y desde el público para dinamizar el montaje, pero la mayoría son planos estables realizados sobre trípode o cualquier soporte de sujeción.

El realizador vuelca la responsabilidad de la mezcla al proceso de montaje y especialmente al uso de la transición por cortinilla o los efectos visuales que trata de incorporar para dinamizar el vídeo musical.

- RITMO

El ritmo de la canción es medio alto pero la cadencia de planos que utiliza el realizador supera casi siempre los 3 segundos por plano, con lo que en algunas fases puede resultar algo estática y además los planos son fijos con efectos de ralentizado, y así el ritmo de imagen parece ir algo por detrás del musical.

Se cede toda la capacidad de dinamizar los planos a los movimientos y bailes de los cantantes, que con su personalidad tratan de llenar los encuadres e ir marcando el tiempo de la canción: Especialmente lo consiguen aproximadamente en el primer minuto de vídeo.

- PUESTA EN ESCENA

El escenario tiene una tonalidad blanca y una forma de T, con la parte más larga mirando al centro de la posición del plano máster. El fondo es negro y con fuertes contraluces por lo que no se nos permite distinguir ningún elemento de decoración. El público se agolpa a los lados de la pasarela, que parece avanzar sobre él. Al fondo del escenario se distinguen tres plataformas, una central para la batería, otra lateral izquierda para músicos y otra lateral derecha para las cuatro chicas que forman el coro.

El vestuario comienza con una homogeneidad de camisetas y pantalón blanco entre todos los miembros del espectáculo, pero hacia la mitad del vídeo se produce la transformación de vestuario que hemos comentado, y tanto Ridgeley con una especie de gorro, como George Michael, con una sudadera color salmón y unos pantaloncitos vaqueros cortos cambian totalmente su estética adornado de unos guantes sin dedos color flúor. Al tiempo cambian su uniforme músicos y coros.

Peinados característicos de la época para músicos y coros, y una iluminación básica durante casi todo el videoclip excepto al principio, que se incide sobre todo en aplicar una iluminación de contraluz. Se pretende un juego divertido de luces, cuando se utiliza solo luz ultravioleta para iluminar tanto al público como a cantantes y músicos, que además tienen dibujados en la cara formas para que brillen con la luz negra.

- TRANSTEXTUALIDAD

La melodía simple y pegadiza, sin ningún ánimo trascendente, ha tenido gran cantidad de versiones y de inclusiones en películas. Una de las más recordadas es la escena de la película *Zoolander*, que incluye esta canción como banda sonora. Además la imagen anterior del dúo era mucho más dura, y con este videoclip quiere proyectar una imagen jovial, suave y divertida que cambie su actitud con los medios y porque no, favorezca la venta del single.

La canción retoma el término *Jitterbug*, una especie de paso de baile dinámico sobre música Jazz que fue muy popular en la América de los años 30.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de George Michael y los coros de las chicas de color son la única presencia vocal en la canción. El cantante hace gala de una voz suave y aguda en este tema, llegando a veces a rozar el falsete en algunas notas.

- MÚSICA

La música presenta un marcado ritmo de batería y destaca el uso del saxofón durante la melodía y como sólo en el puente. El cese es suave, acompañando un fade out con los coros.

- EFECTOS

No hay ningún tipo de efecto imitativo, ambiental o ningún ruido en la banda sonora del videoclip.

- SILENCIO

El uso del silencio dramático tampoco podemos considerarlo, ya que la pausa que hay al principio entre los versos de la intro, son considerados pausas musicales sin tener la intencionalidad dramática que se requiere para que se considere este uso del silencio.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Los elementos gráficos y textuales que podemos distinguir en el vídeo musical son pocos, pero están presentes en toda la representación. Se trata de la camiseta blanca y en gruesos caracteres el rótulo *choose life*, que tanto cantante como guitarrista, llevan en su indumentaria y luego el coro y los músicos llevan en la misma tipografía las palabras *go go*.

Cuando se produce el cambio de ropa, a la ropa de colores, la manga de la sudadera lleva una inscripción que no hemos podido distinguir. Al final del vídeo musical se incluye una especie de anuncio con el juego de palabras de la canción, *go go buy it thank you*.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Toda la indumentaria rotulada tiene carácter diégetico, porque forma parte de la puesta en escena de la canción y el rótulo final está generado por una mesa de efectos de vídeo en tipografía digital, extradiégetico entonces.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de las camisetas con *choose life* puede ser lanzar el mensaje con el significado, pero también como lema identificativo de una marca, por lo que le podríamos considerar carácter publicitario.

Los coros y músicos con las camisetas *go go* tienen carácter de fijar una de las características de la letra de la canción.

El rótulo final pretende hacer promoción de ventas del single, utilizando el juego de las palabras *go go* (me voy a comprarlo) y da las gracias.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

El tema musical del vídeo que estamos analizando es el que lanzó al grupo Wham! a la cima de la lista de éxitos. El nombre de la canción parece ser que proviene de una nota que le dejó su compañero a George Michael para que le despertará antes de que se fuera enfatizando, o por error, la palabra *go*. Parece que fue gracioso e interpretaron la canción repitiendo esa última palabra. Su melodía pegadiza sigue siendo hoy día muy reconocible, ya que sin pretensiones de profundidad solamente trata de transmitir buenas vibraciones y ambiente divertido.

Con respecto al vídeo musical, que es de lo que se trata, la realización podría definirse como las posibilidades de transiciones y efectos visuales (VFX) que presenta una mesa de mezclas de la época. El realizador delega todo el ritmo que quiere conseguir el vídeo musical a transiciones y efectos visuales, y deja de lado las posibilidades técnicas de los movimientos de cámara y encuadres un poco más elaborados, sin necesidad de tanto artificio visual.

La parte negativa del uso permanente de cortinillas es que son cortinillas bidimensionales y todo el tratamiento en profundidad que puedes conseguir con planos en los que tienes elementos superpuestos y mantienes diferentes perspectivas gracias a la yuxtaposición de los elementos, las elimina de un plumazo cuando utiliza recurrentemente cortinillas bidimensionales. Ni siquiera las podemos considerar como un recurso estético, ya que al principio del videoclip la transición más utilizada es el corte, pero a partir del minuto uno o incluso antes, ya empiezan a aparecer los primeros efectos de cortinilla. Estas transiciones, aparte de recordar al espectador la bidimensionalidad de la pantalla, en la mayoría de las ocasiones, no se justifican y se limitan a hacer un juego visual bastante superado por la tecnología actual.

Hay partes positivas que consideramos originales, como el uso de la luz ultravioleta y que pueden resultar divertidas, como algunos planos que se insertan al final que parecen ser sacados de tomas falsas o errores durante la grabación del vídeo musical. Pero el realizador vuelve a caer a ir en repeticiones y ralentizados que pueden quedar un poco fuera de lugar.

En definitiva se trata de un clip que visualmente intenta proyectar una nueva imagen del dúo Wham! sobre una canción, que a nuestro parecer, supera con creces la representación visual que el realizador hace de ella. La ropa, la estética o la puesta en escena, la podemos entender como algo curioso e incluso simpático de la época, pero en una realización del año 1984, la técnica de imagen podría ofrecer muchas más posibilidades de las que explota el realizador.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Physical
ARTISTA	Olivia Newton-John
DIRECTOR	Brian Grant
DISCOGRÁFICA	MCA
FECHA Nº 1 / SEMANAS	21-NOV-1981 / 10
PUNTUACIÓN	142.823
DURACIÓN	3 min 43 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=vWz9VN40nCA

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical sirve de contrapunto a la letra de la canción. Se concibe una secuencia de imágenes que llevan implícito un tono humorístico y desenfadado asociando el concepto *físico* al de *ejercicio físico*. Claramente la canción no habla de eso y puede parecer que el vídeo musical distrae del contenido sexual al que hace referencia la letra de la canción. De todas formas, en el apartado de transtextualidad veremos que se encuentran pistas de la intencionalidad real de la canción y de que el vídeo no es tan inocente.

Comienza en lo que parece ser un vestuario de un gimnasio, con cuerpos musculosos ejecutando diferentes ejercicios en máquinas. En el primer estribillo, los cuerpos cambian y los hombres se convierten en personas obesas que luchan para mejorar su estado físico. La cantante los va animando uno a uno a intentar alcanzar sus objetivos mientras interpreta la letra. Coincidiendo con el puente musical, Olivia sale de la estancia hacia a la ducha y a la vuelta, ve como se ha producido una transformación de los cuerpos obesos en hombres musculosos y tonificados. Sin perder un segundo, comienza a coquetear con cada uno de ellos, y para su sorpresa, los hombres se van marchando de gimnasio por parejas, revelando una tendencia homosexual. El vídeo acaba con un guiño a la excesiva importancia de un cuerpo perfecto, ya que ella vestida con ropa de tenis, toma de la mano para ir a jugar a uno de los hombres obesos (quizás el único que quedaba) que también lleva una raqueta.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		16s	Instrumental
2	Estrofa 1	I'm sayin' all the things that I know you'll like Making good conversation I gotta handle you just right, you know what I mean I took you to an intimate restaurant, then to a suggestive movie There's nothing left to talk about 'less it's horizontally	30s	
3	Estribillo	Let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get into physical Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk Let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get into physical Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk	31s	Solo 1s instrumental para iniciar la segunda estrofa.
4	Estrofa 2	I've been patient, I've been good, try'n to keep my hands on the table It's gettin' hard this holdin' back, you know what I mean I'm sure you'll understand my point of view, we know each other mentally You've gotta know that you're bringin' out the animal in me	29s	
5	Estribillo	Let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get into physical Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk Let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get into physical Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk	32s	
6	Puente		30s	Instrumental con riff de guitarra
7	Estribillo	Oh let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get into physical Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk Let's get animal, animal, I wanna get animal, let's get into animal Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk Let me hear your body talk, let me hear your body talk	52s	Acaba en fade out con velocidad media.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

Algunos planos de este vídeo musical presentan una composición bastante divertida, acorde a la temática del clip. El primer plano ya tiene una composición aberrante, inclinado hacia la izquierda y lo repite varias veces. Mientras los hombres ejecutan los ejercicios, encontramos un plano con ejercicios de pesas invertidas.

Utiliza los hombres para encuadrar el rostro de la cantante en diversos planos, siendo uno de los más sugerentes en el que ella está tumbada y en primer término vemos las piernas de un hombre haciendo ejercicio que encuadra su

cuerpo en el suelo. Resulta también llamativo la composición, cuando ella realiza una flexión de piernas que la cámara gira y se invierte su posición totalmente hacia arriba, o cuando uno de los usuarios del gimnasio está caminando sobre la cinta y ella se sube detrás suyo, el plano está inclinado en la composición hacia la izquierda, al contrario del sentido del movimiento, con el objetivo de parecer que están caminando hacia arriba y el esfuerzo es mayor.

A partir de su vuelta de la ducha los planos se componen de una forma más convencional. Otro elemento compositivo a destacar es el que se produce al principio del vídeo musical cuándo los hombres musculosos están realizando los ejercicios, los encuadres dejan fuera la cabeza de cada uno de los hombres, dándoles un tono impersonal y obligando al espectador a centrarse sólo en las proporciones de su cuerpo.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Si la mayoría de los vídeos musicales utilizan gran variedad en la fragmentación de los planos, en éste es una constante. Encontramos planos cortos de la cantante con una iluminación bastante medida, planos generales con óptica angular del grupo de hombres en el gimnasio, planos de detalle de las máquinas y de los cuerpos mientras realizan los ejercicios y planos medios que siguen el movimiento de cada uno de ellos sin perder expresividad.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista utilizado es un punto de vista objetivo en la mayoría de los planos. Sí encontramos uno de ellos claramente subjetivo, y es cuando ella ayuda a realizar unos de los ejercicios de máquina al usuario obeso de la camiseta verde, y la cámara nos pone en su punto de vista antes de ser catapultado por los tensores fuera del gimnasio.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Las angulaciones es una de las técnicas que dan variedad visual al conjunto del vídeo, concretamente utilizando planos picados descentrados y contrapicados que rompen la visualización normal de las escenas. En algún caso, aumentan el tono humorístico y desenfadado que destila el videoclip. Las tomas en las que ella interpreta la canción, en plano medio corto, sí permanecen a una altura normal, pero en el gimnasio hay muchas variaciones sobre la misma.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El ritmo dinámico que presenta el clip no siempre está conseguido con movimientos de cámaras continuos. De hecho, en el primer minuto la mayoría de los planos que se editan son de carácter fijo y el primer movimiento que se realiza es un avance sobre la cantante, que se monta seguido con un zoom retro de primer plano a plano general, nos muestra la transformación de esos cuerpos ideales en personas normales con sobrepeso.

A partir de ese momento, con el entrenamiento que ella realiza a esas personas, encontramos una mayor cantidad de movimientos de planos, desplazamientos realizados cámara en mano, acercamientos y seguimientos a los personajes, que aumenta la comicidad de la situación por el empleo de ópticas angulares que distorsionan aún más la perspectiva.

- FORMAS DE PASO

En este vídeo musical la mayoría de los planos pasan por corte directo. El ritmo de la canción no es muy elevado al principio y la realización propone planos fijos, sobre todo en la primera parte, en las que se pasan por corte sin apenas movimiento. Algunos planos quedan congelados al final, y puede dar sensación de que se trata de un encadenado, pero tras varios revisionados se confirma que el paso se produce por corte.

- CONTINUIDAD VISUAL

El vídeo musical presenta en la mayoría de los planos una lectura frontal respetando las tres divisiones laterales y el fondo. Se nos presenta el gimnasio cuando la cámara se introduce entre los personajes y lo hace siempre de forma que no perdemos la ubicación espacial. Como sucede en otros vídeos musicales, el espectador asume de forma natural la interpretación de la canción con los planos cortos de Olivia y la actuación cuando ella interpreta a la monitora de aeróbic.

En ningún caso hay dificultad para asumir esa duplicidad. El cambio de ropa de la cantante está justificado mediante la entrada en la ducha y vuelta a salir respetando eje de acción cuando un personaje cruza una puerta. Otro momento que pudiera inducir a dificultar la continuidad es la transformación de los hombres obesos y musculosos, pero el realizador mediante encadenados, que hoy día pudieran resultar un poco artificiosos, nos hace ver cómo va pasando un personaje y transformándose en otro.

- ELIPSIS

El tiempo real y tiempo narrativo coinciden en parte de su desarrollo y en la interpretación de la letra por parte de la cantante. Sin embargo, el realizador emplea la elipsis cuándo se produce la transformación de los hombres, debido a que los encadenados lentos con los que se muestran dan lugar a entender que pasa tiempo entre ellos. En tres planos intercalados asumimos la ducha y cambio de ropa de la chica: un gran ejemplo de elipsis audiovisual.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

Es uno de los elementos destacados de este vídeo musical. El realizador se sirve de las técnicas audiovisuales necesarias para dar la sensación de comicidad y frescura que desprende el clip. Utiliza acelerados cuándo chocan torpemente las barrigas de los hombres obesos y cuando quiere aumentar artificialmente la carrera sobre la cinta o la bicicleta estática. Emplea planos ralentizados que

aumenta la sensualidad y detienen el tiempo para encuadrar los planos convenientemente cerrados en los que asistimos a la ducha de Olivia (vestida, por cierto).

Las ópticas angulares distorsionan aún más las caras y los cuerpos de los hombres gruesos y tienen el efecto cómico deseado.

- RITMO

La cadencia de planos está en la media de unos 2-3 segundos por plano, alargando un poco más aquellos que tienen movimiento o que son más amplios. Los planos cortos no superan los 2 segundos, sobre todo los de la cantante interpretando la canción en primer plano. El ritmo interno está bien sincronizado con el externo, la cadencia de planos se ajusta al contenido de los mismos. La canción, que propone ejercicio físico, tiene 120 BPM, adecuados para la práctica de aeróbic.

- PUESTA EN ESCENA

La localización del vídeo musical se concreta en una especie de vestuario de un gimnasio que tampoco queda demasiado evidente. En algunos planos aparece dotado de maquinaria para realizar ejercicios y en otros el mismo espacio aparece totalmente diáfano y despejado. A la derecha de nuestra perspectiva, encontramos una doble puerta roja batiente que parece separar la zona principal de los servicios y duchas.

Toda la estancia pared está revestida de un ladrillo negro brillante con las líneas de separación en blanco que reflejan la luz y, en algunos casos, las siluetas de los personajes. En cuanto a los personajes, existe una duplicidad entre los hombres musculosos y su equivalente en obeso, que se esfuerza por hacer ejercicio bajo las órdenes de la cantante.

El vestuario que utilizan los personajes es ropa deportiva. Olivia viste dos atuendos, uno más enfocado al aeróbic y otro típico traje de tenis femenino. Los hombres musculosos aparecen en bañador tipo slip para permitir lucir su cuerpo. Los hombres obesos tienen bañadores amplios, pantalones cortos que dejan ver sus amplias barrigas y camisetas sin mangas.

La iluminación por lo general es plana, sin grandes contraluces. Requieren especial mención los planos cortos de la cantante, que si dispone de una iluminación más trabajada con incidencia de un potente contraluz que realza su cabello. Los hombres musculosos parecen ungidos de algún producto que hace brillar su piel.

- TRANSTEXTUALIDAD

Durante la década de los 80 el aeróbic supuso un gran éxito y la inclusión de nuevo de la mujer en el ejercicio físico. Hoy día cualquier gimnasio presenta múltiples variantes de actividades basadas en el aeróbic. Los atuendos de la

cantante son típicos de la época y de esos primeros pasos de la expansión de aerobio.

Otro aspecto a tener en cuenta es que se nos presenta un relato en el que, al final se puede entender que el físico no es lo importante, pero ya hemos explicado que lo que narra la letra poco tiene que ver con todo eso. La canción no está interpretada por una *femme fatale*, al estilo que después versionaría Kylie Minogue, sino que Olivia Newton John presenta un rostro angelical y una sonrisa divertida para hacer deporte. Pero en algunos detalles, el vídeo no es tan inocente como pueda parecer, hay planos en los que se produce una clara alusión sexual. Podemos poner tres ejemplos: ella tendida entre las piernas abiertas de un hombre, la mano que coloca en la bicicleta estática que sube y baja al ritmo del pedaleo y cuando está realizando el masaje al hombre de la camiseta verde, que se sube a su espalda y agarra la camiseta como si estuviera montando encima de él.

El guiño final cuando los hombres no responden a sus insinuaciones y se marchan de la mano por parejas, declarando su homosexualidad, lo retoma muchos años después la cantante canadiense *Carly Rae Jepsen* en su tema *Call me Maybe* de 2012, gandos de numerosos premios y cuyo videoclip que supera los 700 millones de visitas en el portal de Youtube

3.2.- SONORO

- VOZ

Sólo escuchamos la voz de Olivia Newton John que canta la canción. Es una voz un suave, un poco aguda, entrecortada y muy característica.

- MÚSICA

La música cubre de principio a fin el vídeo musical. No tiene ninguna pausa y mantiene la estructura habitual de una canción pop, destacando el riff de guitarra en el puente.

- EFECTOS

Tampoco disponemos de efectos de sonido y ambientales. Sólo podemos hacer alusión al efecto imitativo que pretende el plano en el cual el hombre utiliza los tensores de muelles para simular que toca la guitarra, creando así una simulación del sonido más que un efecto.

- SILENCIO

El vídeo musical no hace ninguna pausa si no es entre las notas musicales y la voz de la cantante, por lo que descartamos el uso del silencio dramático en su banda sonora.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

El vídeo musical ha cuidado la no presencia de ningún elemento gráfico, textual o icónico. La ropa deportiva carece de marca identificativa en su gran mayoría, así como los accesorios de musculación y gimnasio. Solamente encontramos la numeración y parte de la marca del regulador de intensidad de la bicicleta estática que ella aumenta al hombre obeso que está pedaleando.

Al final, cuando Olivia aparece vestida de blanco con uniforme de tenis, se intuye la marca del polo a la altura del pecho, pero es indistinguible al menos en la versión del vídeo que disponemos.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Si consideramos el logo o anagrama como elemento gráfico, además de la marca de la bicicleta estática, los dos son considerados diegéticos, ya que forman parte de la narración.

- INTENCIÓN

La intención sería, identificativa y publicitaria en el primer caso e informativa en el segundo.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Objetivamente, y dejando de lado gustos, preferencias e interpretaciones, se trata del mejor éxito musical de la década en EEUU. Se mantiene 10 semanas en el número 1 del Billboard, incluyendo venta de singles y reproducciones radiofónicas.

El vídeo musical se lanza pocos meses después de la puesta en marcha de la MTV y claro, pretende una repercusión importante en la cadena que ayude a la imagen de la cantante y a las ventas del single. Pero el problema es que la letra tiene un fuerte contenido sexual y puede caer en la censura de la cadena musical, por lo que hay que enfocar el concepto del videoclip de forma diferente. Ahí está el mérito de este clip musical, que al año siguiente sería galardonado como mejor vídeo del año.

El tratamiento de la realización y la composición de los planos que acompañan a ese concepto de ejercicio físico es cuando menos simpático. Existe un fuerte contrapunto cuando escuchas la interpretación de la letra con frases como *Te llevé a un restaurante íntimo, después a ver una película sugerente... Ya no queda nada que hablar, a menos que lo hagamos horizontalmente*, mientras ves a la cantante vestida de aeróbic, entrenando a varios hombres con sobrepeso.

De esta forma el realizador utiliza un concepto de canción con frases algo subidas de tono y con unas imágenes que son un guiño cómico al culto al cuerpo y la importancia que se le comienza a dar aeróbic en los gimnasios de los 80.

Formalmente sigue la línea de otros tantos clips que incluyen una pequeña historia interpretada y al artista cantando la canción. Existe innovación visual en planos laterales, inversiones, movimientos de cámara con acercamientos y desplazamientos. Pero luego también encontramos algunos planos que acaban en congelados, zoom demasiado largos con reencuadres ajustados, que con criterios de análisis de realización actuales, podrían ser discutibles.

La banda sonora está poco trabajada en el sentido de que supone un playback de la canción y no incluye ningún efecto de sonido ni ambiental que enriquezca el audio del vídeo musical.

Tiene toques casi cinematográficos, como en el caso de la elipsis, que con tres planos alternos asumimos que se ducha y se viste de nuevo. Se trata de un gran vídeo musical el que disfrutamos de una estética visual bastante cuidada, planos bien compuestos y un montaje rápido acorde con la música, que para quien no sabe inglés o no entiende la letra, posee una lectura muy diferente al resultado de sumarle la letra de la canción a las imágenes que tenemos delante.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Bette Davis Eyes
ARTISTA	Kim Carnes
DIRECTOR	Russell Mulcahy
DISCOGRÁFICA	Capitol
FECHA Nº 1 / SEMANAS	16-MAY-1981 / 9
PUNTUACIÓN	141.064
DURACIÓN	3 min 37seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=EPOIS5taqA8

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical nos muestra la interpretación de la canción por parte de la cantante Kim Carnes en tres situaciones diferentes:

1. ella sola, al principio y al final,
2. con la banda musical y con coreografía,
3. la banda musical sola.

Presenta una puesta en escena intensa y destacada. Es un vídeo que se mueve entre lo preformativo y lo conceptual.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		14s	Instrumental
2	Estrofa 1	Her hair is Harlow gold, her lips sweet surprise Her hands are never cold, she's got Bette Davis eyes She'll turn the music on you, you won't have to think twice She's pure as New York snow, she got Bette Davis eyes	20s	
3	Estribillo	And she'll tease you, she'll unease you All the better just to please you She's precocious, and she knows just What it takes to make a pro blush	27s	6s de coleo musical para dar pie a la 2ª estrofa

		She got Greta Garbo's standoff sighs, she's got Bette Davis eyes		
4	Estrofa 2	She'll let you take her home, it works her appetite She'll lay you on the throne, she got Bette Davis eyes She'll take a tumble on you, roll you like you were dice Until you come out blue, she's got Bette Davis eyes	27s	
5	Estribillo	She'll expose you, when she snows you Hope you're pleased with the crumbs she throws you She's ferocious and she knows just What it takes to make a pro blush All the boys think she's a spy, she's got Bette Davis eyes	25s	
6	Puente		14s	Platos de batería y sintetizador
7	Estribillo	And she'll tease you, she'll unease you All the better just to please you She's precocious, and she knows just What it takes to make a pro blush All the boys think she's a spy, she's got Bette Davis eyes She'll tease you, she'll unease you Just to please you, she's got Bette Davis eyes She'll expose you, when she snows you She's got Bette Davis eyes	24s	Tras el estribillo hace un segundo puente instrumental de 15s

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

Es académica, respeta los espacios de referencia como sucede en el segundo, en el tercer plano y siguiente, donde se compone la situación incluyendo los elementos del fuera de campo: vemos la sombra de Bette Davis realizando algunas poses junto con la figura de la cantante.

La composición de los planos de la banda es frontal y simétrica. Destacamos como el realizador trabaja la composición en profundidad, donde podemos encontrar tres niveles compositivos: en primer término la coreografía, en segundo término la banda y al fondo el decorado. También tiene en cuenta a la hora de distribuir los elementos dentro del encuadre, las luces y efectos procedentes de detrás del decorado, como una especie de ventana o forillo sobre el que entra luz en dirección contra. Realiza varios zoom con sus correspondientes reencuadres para respetar la composición.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Existe variedad en el empleo de los tamaños de plano. Los primeros planos se realizan de forma clásica frontal pero luego utiliza varios en escorzo de la cantante que visualmente resultan atractivos.

Los planos generales y de situación muestran la estancia, sus dimensiones y la distribución de los elementos en la misma, centrándose en la banda y la coreografía.

Como ya hemos mencionado en el apartado anterior, los planos del grupo están trabajados en distintos niveles en lo referente a la profundidad. Los planos medios se reservan para la cantante y los músicos, y en algún caso también siguen los movimientos de los bailarines.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista utilizado en todo el clip tiene un carácter objetivo, pero qué trata de implicar al espectador en las tomas de la coreografía incluyendo una cámara libre que se mueve entre los bailarines

- ANGULACIONES DE PLANOS

Es un elemento destacado en el clip. Se dan gran cantidad de variaciones sobre la angulación normal. Se incluyen gran cantidad de contrapicados y picados, incluso en los primeros planos. Se presenta a la cantante en un plano corto, contrapicado y compuesto en escorzo.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Hay movimientos de cámara a lo largo de todo el videoclip, pero no son tantos como en un principio nos puedan parecer. En cuanto al traveling, destaca el inicial, realizado *a mano baja* con un carácter introductorio sobre la cantante, y al final otro movimiento de desplazamiento de cámara retro para finalizar el clip.

Se ejecutan varios zoom, de corto recorrido, destacando el que nos introduce a la primera vez que tenemos la banda compuesta en plano general.

En lo relativo a panorámicas, no existen demasiadas. Algunas leves de seguimiento cuando la cantante señala, y la cámara se mueve girando en la dirección de su mano.

Sí destaca el uso de la cámara libre que se mueve entre los bailarines, pero no debemos olvidar que la mayoría de los planos que se utilizan en este vídeo musical son fijos y sobre soportes estables.

- FORMAS DE PASO

Dos son las más utilizadas, sobre todo el *corte* a ritmo musical y varios *encadenados* lentos que se producen al principio y al final, realizando funciones de introducción y conclusión, al igual que el fundido a negro con el que concluye el discurso.

- CONTINUIDAD VISUAL

Ante la ausencia de historia narrativa a modo de insertos, la continuidad debe entenderse sobre la actuación de la cantante y su grupo. El realizador adopta tomas frontales y laterales que respetan el eje de acción y ubican en todo momento al espectador en la situación dónde se encuentran bailarines y músicos.

- ELIPSIS

La escena inicial y final del vídeo musical sugieren una concepción cíclica del mismo: el descubrir y cubrir con esa tela negra a la cantante incita a la presencia de la banda y de la coreografía, y poco a poco en la conclusión, vemos cómo van desapareciendo elementos hasta quedarse la cantante en la misma posición inicial con la que se nos introducía el clip.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

La secuencia inicial es claramente una pretensión de innovación visual, con encuadres cortos y angulaciones poco convencionales que buscan dar una vertiente diferente a las convenciones visuales y fotográficas. Como sucede en otros clips, y recordamos que este es el año 1981, la realización se centra en la cantante pero con la participación importante en las escenas de la banda y la coreografía, perfectamente integradas en el discurso.

- RITMO

El ritmo externo está bien sincronizado con el tempo musical, a tres o cuatro segundos por plano, excepto el travelling inicial y el plano final que presentan una duración mayor. Esta cadencia se incrementa durante el puente instrumental, que aumenta el ritmo a dos segundos por plano.

El ritmo interno hace gala de una actividad constante en el contenido del plano. Se ofrece mucha información al espectador que le da la impresión de que el ritmo de plano es mayor aparentemente.

- PUESTA EN ESCENA

Es uno de los elementos destacados del vídeo musical. La ambientación se expone en clave baja de iluminación, con una estética expresionista en la interpretación vocal de solista y con el grupo.

La coreografía cuando aparece realiza por parejas una especie de danza o rito de cortejo y aparecen con la música y se van diluyendo progresivamente con el final de la canción. Están disfrazados de personajes diferentes e incluso se aprecian traje de época.

La banda se dispone en un escenario elevado sobre el que domina al grupo de coreografía. La iluminación presenta un alto contraste, destacando aquellos planos compuestos con iluminación kicker o contraluz.

Los elementos de decorado no abundan y se utilizan sombras de ventanas, la figura silueteada de Bette Davis y telas flotantes para vestir la escena.

La cantante comienza su actividad tapada con una tela negra que descubre, e inicia la canción. La coreografía aparece también tapada con una tela similar antes de iniciar su actividad. Otros elementos a tener en cuenta son el guante

negro y la pulsera brillante, que comparten la cantante y los miembros del grupo de bailarines.

- TRANSTEXTUALIDAD

La silueta de Bette Davis hace alusión al cine clásico de Hollywood con poses muy reconocibles.

El símbolo de glamur que supone el guante y la pulsera, junto con las tortas que se están dando entre los bailarines, pueden hacer referencia a la película Gilda (1946, Vidor) con la bofetada más famosa de la historia del cine.

Como ya hemos mencionado, la estética hace alusión visual al expresionismo alemán de los años 30: elementos distorsionados y oníricos que toman como referencia la película de 1919 El gabinete del doctor Caligari, del director Robert Wiene.

3.2.- SONORO

- VOZ

La única presente en todo el videoclip es la de la cantante, y no se incluye ninguna otra forma vocal ni dialogada. La voz de Kim Carnes en este videoclip tiene una textura rasgada muy característica y peculiar, que en algún caso se puede parecer a Bonnie Tyler, o en versión masculina al cantante Rod Stewart.

- MÚSICA

La banda musical presenta dos guitarras, bajo, batería y sintetizador, destacando la importancia del sintetizador y la batería para marcar el ritmo en los puentes y coleos musicales.

- EFECTOS

No existen efectos sonoros que se puedan destacar sobre la música y la voz. La música presenta un efecto *imitativo* cuándo se dan tortazos entre los bailarines y el golpeteo de los bailarines contra el suelo. Aunque no es un efecto como tal, sí se utiliza la música con tal fin.

- SILENCIO

En el clip no hay uso del silencio dramático.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No existe inclusión textual alguna en el vídeo musical, ni con carácter diegético ni extradiegético.

- DIÉGETICO/EXTRADIEGÉTICO

Ninguno.

- INTENCIÓN

Ninguna.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Nos encontramos ante un vídeo musical con un tratamiento visual innovador y creativo, incluso a los ojos de las tendencias de realización actuales. Teniendo en cuenta que se trata de un vídeo del año 81, dónde se están estableciendo los códigos audiovisuales que caracterizarán al género durante el resto de la década, éste presenta una intencionalidad provocadora y conceptual.

Está muy bien trabajado el ritmo interno de los planos, favorece así la velocidad del clip sin forzar una dinámica excesiva de ritmo externo. El juego de sombras con la silueta de Bette Davis en los planos iniciales es muy efectista y presenta una composición de planos muy cuidada.

La puesta en escena es, como ya hemos mencionado, muy destacada, onírica, expresionista y misteriosa y trata de envolver en ese halo místico al espectador además de interpretar el tema junto con una banda musical. El realizador combina de forma acertada los tres elementos (cantante, banda y coreografía) y los integra en una danza conjunta a ritmo de batería y sintetizador.

Nos parece una realización dinámica con muchos planos en movimiento, pero en realidad son pocos los que se utilizan y esta impresión nos la da la velocidad interna del plano y su capacidad dinámica. Y aunque la disposición de las cámaras es clásica se integra en el tratamiento visual de la canción. No hay un plano o movimiento concreto que destacar si no que todo el conjunto funciona de forma coordinada.

Hay algunos efectos visuales que pueden identificar la época del videoclip, como los planos en pausa con encadenado al siguiente o los falsos fundidos a blancos realizados por la sobreexposición a una fuente luminosa hasta llegar a quemar la imagen.

El montaje opta por ponerse al servicio de la canción sin intentar destacar visualmente, legando el protagonismo al tema musical. Es un vídeo musical con un toque personal estilístico del realizador y una propuesta visual que invita a la revisión del mismo.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	I Want to Know What Love Is
ARTISTA	Foreigner
DIRECTOR	Desconocido
DISCOGRÁFICA	Atlantic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	2-FEB-1985 / 2
PUNTUACIÓN	140.776
DURACIÓN	4 min y 49 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=loWXMtjUZWM

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical toma como referencia el estribillo de la letra, la gente quiere sentir al menos una vez lo que significa el amor. El clip nos presenta situaciones cotidianas de personas inconexas aparentemente y que dan sensación de soledad.

Al mismo tiempo, se desarrolla la actuación por parte del cantante, que interpreta la letra de la canción. La novedad en este clip, con respecto a otros que se limitan a insertar imágenes sobre la actuación, es que al final se reúnen todas las personas y en conjunto cantan los estribillos finales, con la voz principal y los coros llegando a un punto de comunión total al estilo gospel. Aporta un mensaje optimista, el amor es una aspiración y el camino para alcanzarlo es compartir la vida.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		14s	Instrumental
2	Estrofa 1	I gotta take a little time, a little time to think things over I better read between the lines, in case I need it when I'm older Now this mountain I must climb, feels like the world upon my shoulders Through the clouds I see love shine, it keeps me warm as life grows colder	1m 20s	

		In my life there's been heartache and pain I don't know if I can face it again Can't stop now, I've traveled so far, to change this lonely life		
3	Estribillo	I want to know what love is, I want you to show me I want to feel what love is, I know you can show me	34s	De los que 9s son de coleo instrumental hasta la segunda estrofa
4	Estrofa 2	I'm gonna take a little time, a little time to look around me I've got nowhere left to hide, it looks like love has finally found me In my life there's been heartache and pain I don't know if I can face it again Can't stop now, I've traveled so far, to change this lonely life	44s	
5	Estribillo	I want to know what love is, I want you to show me I want to feel what love is, I know you can show me I want to know what love is, I want you to show me (And I want to feel) I want to feel what love is (And I know) I know you can show me	51s	Estribillo doble
6	Puente	Let's talk about love, I want to know what love is The love that you feel inside, I want you to show me And I'm feeling so much love, I want to feel what love is No, you just can't hide, I know you can show me	29s	Variación vocal sobre el estribillo
7	Estribillo	I want to know what love is (let's talk about love), I know you can show me I want to feel it too, I want to feel what love is I want to feel it too, and I know and I know, I know you can show me Show me love is real, yeah, I want to know what love is	38s	Protagonismo del coro de gospel

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de los planos en este vídeo musical es un aspecto que está bastante bien trabajado. Muchos planos cuentan con una gran profundidad de campo, otros cuentan con una acentuación importante de la perspectiva y otros sorprenden por su utilización del espacio negativo, como por ejemplo los cuatro planos encadenados en los que vemos al chico negro caminando por el borde del edificio con la viga de hierro al hombro.

El ralentizado que contienen la mayoría de los planos, obliga a unas composiciones cuidadas, ya que el plano adquiere un valor mucho más fotográfico. La composición de los planos del cantante interpretando la canción es académica, utilizando posiciones de escorzo o tres cuartos a ambos lados, manteniendo con buen criterio los espacios de referencia correspondientes.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de plano también son variados. Abundan los planos cortos y medios de la interpretación de la canción y planos generales en los insertos de los personajes que protagonizan las historias cotidianas: planos de calles, avenidas

o interiores de autobús donde se agrupan gran cantidad de personas. Se incluyen planos detalle, como el primer plano del vídeo musical, que es la mano del cantante con su anillo de compromiso.

- PUNTO DE VISTA

El realizador utiliza un punto de vista objetivo para presentar, tanto la interpretación de la canción por parte del cantante y los músicos, como de las historias que protagoniza la gente en sus tareas cotidianas.

- ANGULACIONES DE PLANOS

No se dan, por lo general, en este vídeo musical grandes variaciones sobre la angulación normal. Existen, pero en planos escasos reforzando su presencia. Hacia el final, cuando la chica aparece en la parte superior del lugar donde están ejecutando la canción, encontramos variaciones en picado y contrapicado para mantener el record visual de miradas. Al cantante lo vemos en posición picada y a la chica la vemos en posición contrapicada. Una vez que ella baja al final del clip, se vuelve a la altura normal.

Contrapicado máximo, cercano al nadir y poco habitual en vídeos musicales, lo encontramos en el segundo 44 del clip, donde el muchacho negro con la viga pasea sobre el filo del edificio. El fondo de la imagen lo ocupa un cielo diáfano que aporta la sensación de vacío que quiere transmitir el plano. Seguidamente se encadena con otra imagen el mismo muchacho manteniendo la direccionalidad de recorrido de izquierda a derecha, pero sobre un fondo de edificios de la ciudad de Nueva York ahora sobre posición picada.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

El realizador utiliza travelling circulares de forma habitual en la representación de la canción por parte del cantante, algunos de acercamiento realizados cámara en mano sobre personajes concretos y leves reencuadres sobre los músicos y sobre la gente que camina por la calle.

Durante la escena de los saludos de los músicos con los miembros del coro, la técnica de cámara libre aporta detalles y espontaneidad a la situación. Un leve movimiento de grúa que desciende sobre el cantante, es lo más significativo en cuanto a uso dramático de los planos en movimiento.

- FORMAS DE PASO

Como no podía ser de otra forma, y acorde al carácter de balada y al estilo visual de la época, la transición preferida para pasar de plano es el encadenado. Y además son encadenados largos, llegando a ser durante 2 o 3 segundos la superposición de las dos imágenes.

Se encadenan por lo general planos fijos, pero también entre planos de detalle y planos en movimiento sin ningún tipo de problema. El ralentizado que incorporan las tomas que se han editado favorecen esos encadenados a velocidad lenta.

- CONTINUIDAD VISUAL

Formalmente la continuidad se mantiene gracias al seguimiento de los personajes, respetando la direccionalidad y el eje de acción del mismo. Las historias mantienen la continuidad por la repetición de los personajes de forma periódica a lo largo del clip, en varias situaciones cotidianas: en la ducha, en el trabajo o caminando por la calle.

- ELIPSIS

La elipsis se utiliza en el vídeo musical para recorrer, con pocas indicaciones, la vida cotidiana de cada uno de los personajes y sus problemas, sus alegrías y sus tristezas. En el caso de la chica vemos la secuencia, que es la más completa del clip, desde que se despierta por la mañana, se ducha, discute por teléfono y camina por la calle hasta encontrarse con su pareja.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El tratamiento de la realización se basa en una búsqueda de una estética lenta y fotográfica, aplicándole una corrección de la velocidad a la mayoría de los planos de inserto de las historias, al igual que a algunos de la interpretación, tanto del cantante como de los músicos. Esta técnica favorece, como ya hemos referido, el uso de encadenados largos y superposiciones que visualmente discurren conjuntos al tempo de la canción.

- RITMO

El ritmo externo del plano tiene una cadencia de al menos 5 segundos por plano en la mayoría de ellos. Manteniendo en pantalla tanto tiempo cada una de las imágenes, necesitas que los encuadres, la composición y el ritmo interno favorezcan esa cadencia lenta. El realizador se apoya en los encadenados para hacer una transición muy suave y fluida entre cada uno de los encuadres a lo largo de todo el clip.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena la podemos resumir en urbana y ambientada en la época de la canción, mediada la década de los 80. Encontramos diferentes lugares donde se desarrolla el videoclip, desde un rascacielos en construcción hasta una lavandería, siendo el principal lugar el estudio de grabación de la canción, donde al final convergen todos los miembros del coro y la chica en busca de su pareja.

La iluminación tiene un trabajo especial. Hay planos, como cuando la chica se levanta de la cama, con una iluminación procedente de la ventana que deja a la chica en contraluz. Los exteriores captan el ambiente gris de la gran ciudad y los planos cortos del cantante poseen una iluminación lateral, que unida a su posición de escorzo, produce un gran contraste en la imagen.

- TRANSTEXTUALIDAD

El elemento que destaca en este apartado son las hojas con la canción y donde leemos en el encabezado el nombre *foreigner* (extranjero) que es el nombre del grupo. Curiosamente se le entrega a un grupo de personas de color, aplicando una doble lectura a esa escena, donde se les califica de extranjeros, pero al final con los saludos abrazos y choque de manos se da una imagen de integración total.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz tiene una presencia doble en este vídeo musical, las estrofas las interpreta el cantante del grupo llamado Lou Gramm, que tiene una voz aguda, rasgada y que presenta matices suaves. Por otro lado, nos encontramos con el coro, que actúa en los estribillos y haciendo dobles en los bises finales. Es una mezcla de voces masculinas y femeninas con un reconocible estilo góspel.

- MÚSICA

La música cubre por completo la duración del videoclip, incluso antes del fundido de entrada inicial ya comenzamos a oír las primeras notas de la melodía. Posee un tempo lento y pausado, con diferenciaciones marcadas en la parte del puente, que no es instrumental si no vocal.

- EFECTOS

No se registran en la banda sonora efectos ambientales producidos por las acciones de los personajes o su entorno.

- SILENCIO

En la edición no se ha optado por el uso del silencio dramático en la banda sonora.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Son muy escasas las referencias textuales que podemos encontrar en clip y se reducen a dos en el interior del autobús. El primero de ellos es un cartel impreso en letra gruesa, con las letras *First Aid* (primeros auxilios). Y el segundo lo encontramos en una hoja que reparte una chica a los miembros del autobús, con el encabezado de *foreigner* que es el nombre del grupo intérprete del tema.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

El sentido de ambos diegético, ya que se integra en la escena del autobús.

- INTENCIÓN

La intencionalidad en un primer caso, del cartel de primeros auxilios, es informativa y obligatoria de contar con un set médico para una intervención en primera instancia. Y el segundo lugar, en la hoja, encontramos el nombre del grupo con una finalidad promocional y publicitaria, además del doble sentido del concepto extranjero.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Esta es una canción que los expertos en listas musicales colocan dentro de la categoría de *power ballad*. La interpreta el grupo británico-estadounidense Foreigner, siendo el mayor éxito de la banda hasta la fecha. Tiene versiones muy importantes que incluso igualan o superan en visualizaciones a la original, cómo son las de Mariah Carey o Tina Arena. Su vídeo musical tuvo gran impacto en la MTV, con numerosas reproducciones.

El vídeo en el aspecto formal, mantiene una estética muy característica de la época. Busca planos bien encuadrados, expresividad en los cortos de la interpretación, mostrando los matices del cantante y una estructura mixta de representación más historia fragmentada, como a otros muchos vídeos musicales coetáneos.

El realizador opta por un ralentizado continuo de los planos. En una crítica audiovisual actual pudiera resultar algo anticuado. No es una técnica con la que se estén realizando vídeos hoy día, pero cómo es cuestión de modas, nunca se sabe si volverá a utilizarse. Estéticamente, nos parece que se excede en el uso de los ralentizados, porque lo que ofrece de información no justifica ver el plano a cámara lenta en la mayoría de las ocasiones.

La mejor escena es la del muchacho negro con la viga de construcción de rascacielos, compositiva y formalmente, marca la diferencia. Contiene aspectos formales destacables, al final del videoclip cuando edita travelling circulares sobre el cantante de pie, frente al coro, y planos del coro también en travelling circular en sentido contrario. El efecto es de sensación de movimiento y gracias a los encadenados se compaginan y fluye bastante bien.

El clip prioriza la imagen del cantante sobre la del grupo musical, en otros clips de la lista que estamos analizando el grupo adquiere una relevancia mayor. En definitiva, podemos decir que es una realización que busca la estética sobre la narración. Una pequeña historia y unos medios técnicos que podrían haber producido imágenes de mejor calidad, como por ejemplo completar el movimiento de grúa descendente que acompaña a la chica al final del videoclip en busca de su pareja. Son planos que necesariamente has de haber planificado en el guion técnico, y que si no dispones de ellos, el montaje puede quedar demasiado limitado. Así nos parece qué sucede en este videoclip, dónde se puede dudar si el ralentizado es un recurso estético o una necesidad técnica.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Flashdance... What a Feeling
ARTISTA	Irene Cara
DIRECTOR	Paramount (productora)
DISCOGRÁFICA	Casablanca
FECHA Nº 1 / SEMANAS	28-MAY-1983 / 6
PUNTUACIÓN	131.396
DURACIÓN	3 min 19 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=ILWSp0m9G2U

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

Este vídeo musical es algo atípico debido a que el montaje de imágenes está realizado tomando fragmentos de la película a la que pertenece el tema, Flashdance dirigida por Adrian Lyne en 1983. El montaje se realizó a modo de tráiler para poder promocionar la canción y la película en canales como la MTV, encontrando la ventana de promoción perfecta para una película que trabaja la estética del videoclip pop y que recupera para el cine el género musical.

El concepto resume la idea de la película, una chica que trabaja de soldadora y actúa en clubes nocturnos de baile y que se prepara para cumplir su gran sueño que es entrar en una academia oficial de danza, en la evaluación final realiza el archiconocido y numerosas veces versionado número musical ante su tribunal de evaluación. El resultado es la admisión y la reconciliación con su pareja.

Vamos a analizar el montaje de imágenes independientemente del desarrollo de la película y la historia que nos ofrece.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		11s	Instrumental
2	Estrofa 1	First when there's nothing But a slow glowing dream That your fear seems to hide Deep inside your mind	59s	

		All alone I have cried Silent tears full of pride In a world made of steel Made of stone Well, I hear the music Close my eyes, feel the rhythm Wrap around Take a hold of my heart		
3	Estribillo	What a feeling Bein's believin' I can have it all Now I'm dancing for my life Take your passion And make it happen Pictures come alive You can dance right through your life	46s	De los que los 14s finales son instrumentals para dar paso a la segunda estrofa
4	Estrofa 2	Now I hear the music Close my eyes, I am rhythm In a flash It takes hold of my heart	16s	
5	Estribillo	What a feeling Bein's believin' I can have it all Now I'm dancing for my life What a feeling	18s	
6	Puente		13s	Instrumental
7	Estribillo	What a feeling (I am music now) Bein's believin' (I am rhythm now) Pictures come alive You can dance right through your life What a feeling (You can really have it all) What a feeling (Pictures come alive when I call) I can have it all (I can really have it all) Have it all (Pictures come alive when I call) (Call, call, call, call)	31s	Estribillo intercalado con coros.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

El vídeo musical posee una estética y distribución de los elementos dentro del encuadre muy cinematográfica. Los planos están especialmente cuidados y partimos en una primera instancia de un formato mucho más panorámico que otros clips de la época, diseñados para el formato televisivo, en cuatro tercios de relación de aspecto.

Este formato abre las posibilidades compositivas de los encuadres, incluyendo elementos en primer plano y acentuando la profundidad de los mismos. Son encuadres que juegan con las diagonales, que permiten el desplazamiento

horizontal de los personajes y que mantienen una distribución atractiva de formas, luces y colores.

- TAMAÑOS DE PLANOS

El clip se inicia con planos generales de ubicación, utilizando la técnica cinematográfica de ir de lo general a lo particular. Los seis primeros planos tienen carácter de plano general, sobre todo en el que la chica baja con la bicicleta por la calle y vemos la ciudad al fondo. A partir de este primer segmento de ubicación, el realizador inserta planos más cortos de detalles de su trabajo, tanto en su faceta de soldadora como de bailarina en los clubes nocturnos, aunque las chicas que salen en esas actuaciones no se corresponden en dos de los casos con la protagonista.

Vemos planos cortos del entrenamiento y la preparación física que realiza la protagonista de cara a su baile en la escuela de danza, y el último tercio del vídeo musical se desarrolla en la sala de baile de la escuela, donde encontramos planos enteros que nos permiten ver el movimiento y los pasos de baile de la actuación.

La escena final se inicia con un plano general, que después pasa a medio, cuando ella recibe el ramo de rosas de su pareja y saca del mismo una flor par él.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista es objetivo en todo el vídeo musical, distante en los primeros planos de ubicación y luego mucho más cercano cuando la cámara sigue los movimientos de la bailarina. Incluso vemos planos tomados desde dentro del escenario a contraluz y el público de fondo. El plano que llaman la atención por su movilidad y lo más próximo a un plano subjetivo, es aquel en el que acompañamos a la patinadora sobre hielo, donde la cámara nos sitúa a ras de suelo siguiendo sus movimientos, pero siempre con un punto de vista de tercera persona.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Encontramos angulaciones variados dentro del vídeo musical. Hay planos a la altura normal, pero en muchas ocasiones el realizador incluye variaciones, como en el número final, donde encontramos un plano largo picado mezclado con otro normal y seguido otro contrapicado.

Los contrapicados realizan una función de realzar la figura, incluso podemos ver un plano nadir cuando la chica realiza un salto por encima de la cámara y vemos el recorrido de su cuerpo sobrepasar de abajo arriba el encuadre.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Desde el inicio del vídeo musical encontramos un plano en movimiento, más concretamente un basculamiento de abajo arriba que nos muestra el puente y la

ciudad donde se desarrolla de clip. A continuación se edita un travelling de seguimiento de la chica en bicicleta a través de un puente, con lo que queremos significar que los planos que montan tiene un carácter dinámico.

Los planos en movimiento también los podemos ver en el trabajo de la chica como soldadora y durante la actuación en los clubes, con pequeños acercamientos, reencuadres y desplazamientos laterales para seguir los movimientos. Como hemos referido anteriormente, uno de los planos con movimientos más espectaculares es el seguimiento de la bailarina sobre hielo, realizado con técnica de mano baja, también por otro patinador que operaba la cámara.

En el número final no hay demasiados desplazamientos. Sí apreciamos un travelling significativo detrás de los jueces cuando ella los va señalando uno a uno, pero la mayoría de los pasos de baile se editan sobre plano fijo. También se induce al movimiento cuando edita con tres planos fijos el salto ralentizado de la chica para terminar en con un plano entero fijo del final de la pirueta.

- FORMAS DE PASO

El clip se inicia con un fundido de salida de velocidad media alta, y luego los planos en movimiento se editan por corte. Teniendo en cuenta que la primera parte de la canción posee un ritmo más lento, es el lugar donde se podría utilizar encadenados, como es el paso de la bicicleta del túnel a la calle, pero es un encadenado muy rápido con un efecto similar al corte realizado en el momento preciso.

El montaje del vídeo entra en la dinámica de las actuaciones y la actuación final de la bailarina, donde el ritmo de la canción se acelera y se impone la transición por corte.

- CONTINUIDAD VISUAL

El realizador mantiene en todo momento la direccionalidad del movimiento, siendo el caso más significativo la desaparición de la bici por la parte izquierda del plano y la entrada en el siguiente plano por el lado derecho, manteniendo el raccord del desplazamiento de la ciclista.

En la sala de baile de la academia, el realizador elige el lado contrario a las ventanas para realizar la mayoría de las tomas, por lo que siempre nos encontramos en una posición angulada con respecto al tribunal y en dirección diagonal para poder observar todo el salón sin perder la relación de continuidad en el movimiento: la bailarina avanza y retrocede sobre la misma línea de desplazamiento.

- ELIPSIS

Ya hemos comentado que es uno de los elementos destacados del videoclip. En algún momento se hace necesario haber visto la película o recordarla para que

las escenas que se nos presenta en el vídeo musical tengan sentido narrativo. Se trata de pinceladas de la historia que del espectador tiene que ir conformando como un puzle progresivo y lineal.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

Al tratamiento de realización nos podemos referir como tratamiento de la edición. En el montaje del vídeo musical encontramos el valor de extraer de una producción cinematográfica escenas y planos que desarrollen una versión corta de la historia, pero que además sirvan como referencia del tema musical que estamos escuchando.

El corte sincrónico a ritmo de la música con los planos procedentes del montaje de la película, y en algunos casos algunos planos que no se editaron en el filme, puede dar lugar a un vídeo musical bastante completo.

La captura es monocámara y el único momento en el que se podría alterar esta disposición es en el salto ralentizado de la bailarina, que lo vemos progresivamente desde diferentes puntos de vista y que parece propio de una realización multicámara pero es un trabajo de edición sobre el material fílmico disponible.

- RITMO

El ritmo tanto interno como externo del vídeo musical está entre los elementos formales destacados. Se inicia de forma pausada y aunque el primer plano tiene una duración de más de 15 segundos, se mantiene bien por el contexto en el que ubica a la protagonista. Hablamos de que los tres o cuatro primeros planos tienen una duración superior a la media del clip. Cuando llega el estribillo la cadencia de planos aumenta pasado a 2 o 3 segundos por plano de ritmo externo, y aumentando la actividad del contenido de los encuadres con numerosos pasos de baile y acrobacias espectaculares que fijan la atención del espectador.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena del clip es totalmente urbana, situando a la chica en las calles de la ciudad, después en su lugar de trabajo como soldadora y en los clubes nocturnos. El último tercio del vídeo musical se localiza en la sala de baile de la academia de danza, deducimos la admisión por la felicidad con la que corre hacia su pareja en la escena final.

La chica utiliza ropa de la época y fue destacado el uso de los calentadores y del jersey o sudadera sin cuello y con un hombro al aire, que puso de moda para toda la década entré las chicas de su edad.

La iluminación tiene un carácter fotográfico, como no se podía esperar menos de una producción de cine. Se nota el trabajo en cada uno de los planos,

contraluces, la perspectiva de la ciudad y la iluminación natural con la que asistimos a la escena de la última actuación.

- TRANSTEXTUALIDAD

El vídeo musical es un trailer de una película que utiliza la estética de la música pop en su desarrollo. Posee numerosas versiones en otros clips, como el de *I'm Glad*, de Jennifer López o *It's raining men* de la versión que hace la ex de Spice Girls, Geri Halliwell.

Temáticamente enlaza con otras películas de la época dónde se expresa el sentimiento de sacrificio, superación y persistencia para lograr el objetivo soñado.

3.2.- SONORO

- VOZ

La presencia vocal en el vídeo musical se limita a la interpretación de Irene Cara y los coros que doblan algunas de las frases del estribillo y en la parte final de la canción. Es una voz que se mueve bien en tonos medios y que ofrece gran control de las vibraciones

- MÚSICA

La música es obra de un gran compositor como es Giorgio Moroder. Cubre toda la duración del vídeo musical y empieza con un ritmo mucho más bajo del que después desarrolla en los estribillos y el puente.

- EFECTOS

No presenta efectos ambientales, ni ruidos o uso imitativo de la música a no ser que podamos distinguir algunos choques de palmas en el tramo final de la canción.

- SILENCIO

No hay uso del silencio dramático en todo el vídeo musical.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No se dan demasiados elementos gráficos en el clip, sólo encontramos el nombre de la protagonista *Alex* en la máscara de soldadora, y al final del vídeo la marca del coche de su novio *Porsche* y la matrícula del mismo.

- DIÉGÉTICO/EXTRADIÉGÉTICO

En el caso de la máscara y del coche, el carácter el texto es diegético, ya que se integra en el desarrollo de la historia.

- INTENCIÓN

La intencionalidad del nombre de ella en la máscara de soldadora, es identificativa tanto para la máscara como para el espectador, que no sabe que detrás de esa máscara está la chica porque juega con el nombre de Alex, que puede ser también nombre de varón.

El nombre del coche y el coche en sí mismo lo podemos considerar como un *product placement* de uno de los coches deportivos icónicos de la época, como es el 911 Carrera.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Flashdance es una de las películas más representativas de la década de los 80. Su tema principal *What a Feeling* es uno de los grandes éxitos musicales del año 1983 y como anécdota podemos decir que es el culpable musical de que el single *Thriller* de Michael Jackson no alcanzara el número uno del Billboard en ese mismo año. Como hemos significado en la ficha técnica, permaneció seis semanas en lista como número uno. La actuación final en la academia de baile ha sido versionada y homenajeada en otros vídeos musicales y películas puso de moda algunas prendas de vestuario de la cantante. Fomentó en su época el ejercicio físico y el baile aeróbico, como el vídeo de Olivia Newton John *Physical*, que también analizamos en nuestra muestra.

Visualmente el vídeo tiene muy buena factura, haciendo el un montaje cinematográfico del material del que disponía la productora. Los planos están cuidados y su ensamblaje es más que correcto. Realiza buenas coordinaciones en movimiento, siendo una de las más destacadas cuando enlaza el movimiento de la patinadora girando con la bailarina girando también en plano medio corto.

En la realización del vídeo podríamos objetar que el último tercio es muy parecido al número final de la película, de menor metraje evidentemente, y el realizador se limita a editar algunos planos la secuencia casi íntegra. El final con el frame congelado puede ser una marca de estilo de la época, pero actualmente con los criterios de análisis audiovisuales que estamos aplicando, no tendría cabida formal.

El vídeo se lanza con el objetivo de la multiemisión en la cadena de vídeos musicales MTV y logra un éxito de difusión. Al mismo tiempo que promociona la película, tiene el valor de abrir esa ventana de marketing a otras posteriores producciones que también utilizaron clips musicales con imágenes de la película. Por citar un ejemplo actual, el vídeo del tema central de la película 50 sombras de Grey que canta la intérprete Ellie Goulding, denominado *Love me like you do*, presenta más de 600 millones de visualizaciones en YouTube, y consta de imágenes de la interpretación de la cantante con insertos directamente editados de la película. Con lo que se demuestra que es una fórmula aceptada hoy día y de indudable éxito comercial y promocional.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	Like a Virgin
ARTISTA	Madonna
DIRECTORA	Mary Lambert
DISCOGRÁFICA	Warner Bros.
FECHA Nº 1 / SEMANAS	22-DIC-1984 / 6
PUNTUACIÓN	123.718
DURACIÓN	3 min y 49 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=s__rX_WL100

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VÍDEOCLIP

El vídeo musical muestra dos localizaciones, Venecia y Nueva York, donde la cantante desarrolla la interpretación de la canción. En la ciudad italiana representa a una mujer que se pasea por palacios de lujo vestida de novia, intercalando planos en una góndola mientras cata el tema con una actitud provocativa. En el palacio, Madonna se cruza con un león que luego se convierte, gracias a un juego de máscaras típicamente veneciano, en un hombre que la seduce y conquista. El concepto de la letra se centra en una mujer que se siente como una virgen cuando se enamora de nuevo.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO		22s	De los cuales 15s poseen sonido ambiente y 7s son instrumentales
2	Estrofa 1	I made it through the wilderness Somehow I made it through Didn't know how lost I was Until I found you I was beat Incomplete I'd been had, I was sad and blue But you made me feel	35s	Estrofa doble

		Yeah, you made me feel Shiny and new		
3	Estribillo	Hoo, Like a virgin Touched for the very first time Like a virgin When your heart beats Next to mine Gonna give you all my love, boy My fear is fading fast Been saving it all for you 'Cause only love can last	32s	
4	Estrofa 2	You're so fine And you're mine Make me strong, yeah you make me bold Oh your love thawed out Yeah, your love thawed out What was scared and cold	19s	
5	Estribillo	Like a virgin, hey Touched for the very first time Like a virgin With your heartbeat Next to mine Whoa Whoa, ah Whoa	33s	Estribillo con coros finales y paso al puente.
6	Puente	You're so fine And you're mine I'll be yours 'Till the end of time 'Cause you made me feel Yeah, you made me feel I've nothing to hide	20s	
7	Estribillo	Like a virgin, hey Touched for the very first time Like a virgin With your heartbeat Next to mine Like a virgin, ooh ooh Like a virgin Feels so good inside When you hold me, And your heart beats, And you love me Oh oh, ooh whoa Oh oh oh whoa Whoa oh ho, ho Ooh baby Yeah Can't you hear my heart beat For the very first time?	1m7s	Dos estribillos, coros y pregunta retórica para terminar.

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

En la composición de los planos de este videoclip destacan la profundidad de los mismos y los espacios de referencia. En el primero de los casos, se trata de

planos donde focalizando el centro de la canción en la cantante, encontramos numerosos puntos de interés dentro del encuadre. En el palacio, todos los detalles de espejos, columnas, mobiliario, y en los planos en movimiento de las góndolas todas las calles, puentes y canales de Venecia.

Los espacios de referencia se respetan obligatoriamente, porque la mayoría de los encuadres que utiliza la realizadora para situar a la cantante, tienen una direccionalidad de derecha a izquierda y muchos de los planos de Madonna están orientados en esa dirección, por lo que la parte izquierda del encuadre la deja algo más vacía y la rellena con elementos externos del fondo.

Hay casos en los que sucede al contrario: la dirección de la mirada y del movimiento va hacia la derecha, como cuando ella está sentada en un sofá y se cubre la cabeza la sábana. Lo edita seguido varias veces y el plano parece que salta visualmente hacia atrás.

Otro elemento compositivo que destaca en el clip es el color, que luce durante el día con colores saturados y vivos situados en la gama tonal de los cálidos.

- TAMAÑOS DE PLANOS

En este vídeo musical encontramos todas las clases y tipologías de planos con respecto a su tamaño: desde primerísimo primer plano de la cantante y plano detalle de los ojos del león de la máscara, hasta los planos generales donde se integra la figura en el fondo, tanto en Venecia como en Nueva York.

- PUNTO DE VISTA

El punto de vista utilizado en el vídeo musical es objetivo. La cantante se dirige a la cámara como una tercera persona tanto en los planos del palacio como los de la góndola, mirando directamente al centro del encuadre como ya hemos visto que sucede en otros vídeos musicales.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Utiliza angulaciones normales por norma general, pero incorpora variaciones sobre esa altura. En los planos de la góndola encontramos las dos posibilidades: cuando ella está sentada, la posición de la cámara es picada y cuando ella baila de pie al final de la góndola, la posición en la que la observamos es contrapicada.

También emplea el contrapicado por motivos compositivos en el palacio, son composiciones de cámara más distantes, casi a ras de suelo, para poder seguir el movimiento de la cantante y enseñar todo la suntuosidad del edificio. En el puente de Brooklyn también vemos esta misma disposición, para proporcionarnos la visión trasera del puente iluminado. Afirmaríamos que la realizadora adopta estas posiciones con justificación compositiva.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Gran parte de los planos con los que está montado este vídeo musical están dotados de movimiento. El principal es el movimiento constante de travelling en la góndola que, aunque mantengamos la distancia con la cantante, la embarcación está en continuo movimiento sorteando puentes y canales, aportando a la imagen un desplazamiento de cámara continuo. Además encontramos travelling de seguimiento de la cantante y su pareja final por la ciudad, alguna panorámica lateral de seguimiento y planos tomados a pulso con la técnica de mano baja siguiendo el movimiento del león.

También se editan planos fijos bien encuadrados, sobre todo en el interior del palacio.

- FORMAS DE PASO

Las dos formas de paso más empleadas en el clip son el corte y el encadenado, sintiendo la realizadora especial predilección por éste último, en las estrofas de ritmo musical un poco más lento. En los estribillos que se corresponden con el baile de la cantante en la góndola, sí predomina una forma de paso más ágil que es el corte.

También emplea las superposiciones cuando la cantante imagina el flashback a la ciudad veneciana y al final del videoclip cuando presenta la ciudad de Nueva York en superposición con el encuadre de la cantante y su pareja marchándose en la góndola.

El inicio del videoclip es una transición suave por fundido de entrada de negro y el final del videoclip tiene el mismo efecto de fundido de salida a negro.

- CONTINUIDAD VISUAL

El espectador tiene que hacer una transición de continuidad para seguir la relación que presenta la historia en formato triple. Por un lado la chica de Nueva York, en el puente de Brooklyn, se traslada en tiempo y lugar a la ciudad de Venecia, que a su vez se bifurca en los planos de época con ella vestida de novia y en la actuación del tema encima de la góndola, con indumentaria moderna.

Esa triple relación está bien cerrada, ya que al final podemos ver una superposición de la ciudad de Nueva York. Sin ella la historia inicial de la chica bajo el puente de Brooklyn sería una intro sin ningún sentido dramático. La insinuación de esa imagen que no llega a cubrir por completo la pantalla, implica la elección del personaje de permanecer en ese mundo pasión y carnaval, en vez de volver a la época actual en la ciudad de Nueva York.

Aparte de la continuidad narrativa, la continuidad visual se mantiene en todo momento respetando las entradas y salidas de planos, y el movimiento y la direccionalidad de los personajes. Los planos de la góndola que por ser en movimiento pueden llegar a ser más comprometidos, en este aspecto mantienen

siempre una posición ambivalente con lo que nunca tendremos la sensación de sufrir un salto de eje.

- ELIPSIS

El uso de la elipsis, como ya hemos mencionado, tiene lugar en el momento en el que la chica se traslada por un flashback encadenado a la ciudad de Venecia, conviviendo la época del siglo XVIII representada por la indumentaria, máscaras y la decoración de los palacios, con la caracterización moderna que utiliza en la interpretación del tema sobre la góndola.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

Podemos relacionar el tratamiento de la realización a alguna forma de montaje intelectual, donde los planos necesariamente tienen que estar asociados unos con otros para crear terceros y cuartos significados.

La realizadora plantea planos aislados, aparentemente sin significado, pero qué cuando se asocian empiezan connotarse unos con otros. El montaje invita a revisión del clip para encontrar los componentes de significados que los elementos y códigos de la imagen nos quieren ofrecer. La realizadora práctica esa técnica combinando la parte narrativa, preformativa y simbólica.

- RITMO

El ritmo de la canción no es especialmente lento. No se trata de una balada clásica, sino que tiene pulsos de batería bastante bien marcados a ritmo alto. Pero la realización visual tiene otro componente rítmico diferente, el uso de continuos encadenados superposiciones hace que el espectador tenga la sensación de ir ralentizado y acelerado creando un ritmo visual particular.

El ritmo externo de plano está en 4 o 5 segundos de media, aumentando ligeramente en estribillos y puente, pero en este vídeo musical predomina el ritmo interno del plano con los bailes que realiza la cantante encima de la góndola y los movimientos que ejecuta dentro del palacio.

Todos los planos poseen carga informativa o expresiva y presentan una buena medición en el montaje de cada uno de ellos.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena, como ya hemos mencionado, tiene dos vertientes Nueva York al inicio y la veneciana el resto del clip.

Vestuario, maquillaje, peluquería, atrezzo y decoración se cuidan en este videoclip al máximo, para ofrecer esa estética de la ciudad y de otra época que el equipo de arte pretende trasladar.

Al mismo tiempo, la cantante utiliza ropa actual para la narración de la letra en la góndola, con numerosos elementos decorativos y simbólicos que trataremos en el punto siguiente. Destaca la presencia de un león real caminando entre las

columnas del palacio veneciano que posteriormente, gracias al juego de máscaras, se convierte en un hombre ataviado de traje de gala.

El vestuario y la localización diurna en la que se desarrolla gran parte del videoclip cambian al final para volver a la noche, que es cómo se inició la historia.

- TRANSTEXTUALIDAD

En este aspecto el vídeo musical presenta diversas lecturas e interpretaciones. La primera, el concepto, es el que hemos referido: una chica que se siente como una virgen cuando encuentra el amor y olvida todo lo anterior, siendo para ella ésta la primera vez.

Más allá de eso está toda la simbología de Venecia, el león representando la ciudad, San Marcos, la idea de fiera, de hombre que simboliza el deseo sexual, etc.

Está presente la iconografía católica que utiliza la cantante con cruces y rosarios a modo de collar. El vestido de novia blanco, aunque corto, simboliza la pureza, la iniciación. En definitiva elementos que hacen referencia a conceptos históricos y artísticos para contar la historia de amor de la cantante.

Formalmente, también podemos hacer un pequeño homenaje cinematográfico en el clip. Se dice que uno de los primeros movimientos de cámara de cine, lo efectuó el operador de los hermanos Lumiere enviado a captar imágenes de la ciudad. En el momento en el que se sube a una góndola para grabar su paseo por los canales, da lugar, sin él saberlo, al primer travelling de la historia de la cinematografía. No se conserva, al menos que se sepa, dicha cinta.

3.2.- SONORO

- VOZ

La voz de Madonna interpretando el tema es el único recurso vocal del vídeo musical. Ésta se podría calificar de aguda, entrecortada y muy característica entonación melódica.

- MÚSICA

Entra una vez comenzado el videoclip y funde a negro al tiempo que la imagen. Utiliza un ritmo marcado que la realizadora quiere acentuar en algunos casos, como la repetición de tres movimientos de lengua del león a ritmo de batería, antes de iniciar en la segunda estrofa. Si la consideramos una balada, no es de las más lentas, porque se establece un latido de 118 bpm.

- EFECTOS

En la intro inicial encontramos 15 segundos de efectos portuarios: sonido de barcos, chocar de olas y campanas previos al inicio de la música. Además de lo que parece ser sonido de trenes. Una vez que la música entra a primer plano, no

nos permitirá tener referencias de sonidos ambientales en el resto del vídeo musical.

- SILENCIO

Podríamos entender como uno o dos segundos de silencio dramático, con la imagen contrapicada de la cantante mirando al horizonte, antes de entrar la música y transportarnos a la ciudad veneciana. Es una pausa breve, pero que permite al espectador concentrarse en la imagen y asistir a los primeros compases de la canción con más fuerza.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

No encontramos ningún elemento gráfico destacado en el vídeo musical. La mayoría de los elementos icónicos y simbólicos forman parte del atrezzo de la cantante.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGÉTICO

No existen.

- INTENCIÓN

No existen.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Visualizamos el vídeo musical que conforma la imagen comercial y pública de la cantante Madonna. Para ello trabaja con una directora con la que ya había realizado algunos de sus primeros vídeos musicales, y elige una canción con la letra provocadora y ambigua, para realizar una interpretación de la misma en el vídeo musical que deje una imagen de chica mala transgresora y que se convertirá en uno de los iconos de la juventud de los años 80.

La realizadora como hemos indicado en el análisis plantea una triple historia, la chica neoyorquina que se traslada a vivir un amor en la Venecia del siglo XVIII y la provocadora imagen de la cantante bailando en la góndola y caminando por las estancias de unos suntuosos palacios venecianos.

Para este efecto la realizadora va en la línea de la canción y busca la ambigüedad conceptual. Trabaja al estilo del montaje de atracciones, dónde la audiencia ha de ir uniendo significados y simbología de planos. Para involucrar al espectador en la historia formalmente, acelera y desciende el ritmo a medida que la canción lo requiere, con planos continuamente en movimiento interno y externo que favorecen que, una canción considerada en cierta forma una balada, tenga ritmos altos de planos.

Esa implicación del espectador la aumenta con un final no resuelto. La transparencia de la ciudad de Nueva York se disuelve en las aguas de los

canales venecianos y la historia queda inconclusa, abriendo el final a diversas interpretaciones.

En este vídeo musical, cada plano es intencional, cada encuadre está medido y cada significado no es baladí. Así lo entiende la estructura visual que Mary Lambert hace de esta canción, y así lo pretende la representación que la realizadora propone, donde tras cada visionado podemos encontrar nuevos matices en la interpretación del clip.

1.- FICHA TÉCNICA

TÍTULO	The Way You Make Me Feel
ARTISTA	Michael Jackson
DIRECTOR	Joe Pytko
DISCOGRÁFICA	Epic
FECHA Nº 1 / SEMANAS	23-ENE-1988 / 1
PUNTUACIÓN	115.629
DURACIÓN	6 min 42 seg
ENLACE YouTube	https://www.youtube.com/watch?v=HzZ_urpj4As

2.- ESTRUCTURA

2.1.- CONCEPTO DEL VIDEOCLIP

El vídeo musical narra la historia de un muchacho que está con su pandilla en la calle y ve pasar una chica que le gusta. Animado por sus compañeros empieza a bailar alrededor de ella para intentar seducirla. La chica sigue caminando hasta encontrarse con sus amigas y el grupo de chicos y de chicas se quedan frente a frente. Los muchachos realizan una coreografía que sirve para que al final el cantante consiga su objetivo, que era el amor de la muchacha. Existe una versión más larga del vídeo, con una intro en la que el hombre viejo, que aparece sentado en la escalera, aconseja al cantante que sea él mismo y que exprese sus sentimientos, y su duración supera los 9 minutos. Para el análisis elegimos una versión de inferior metraje adaptada a los tiempos de emisión en televisión. El clip une los conceptos performativo y narrativo.

2.2.- ESQUEMA DE MINUTADO

Nº	BLOQUE	LETRA	DURACIÓN	OBSERVACIONES
1	INTRO	Go on girl!	1m 45s	Sonido ambiente, otra canción y la frase
2	Estrofa 1	Hey pretty baby with the high heels on You give me fever Like I've never, ever known You're just a product of loveliness I like the groove of your walk, Your talk, your dress I feel your fever	32s	

		From miles around I'll pick you up in my car And we'll paint the town Just kiss me baby And tell me twice That you're the one for me		
3	Estribillo	The way you make me feel (The way you make me feel) You really turn me on (You really turn me on) You knock me off of my feet (You knock me off of my feet) My lonely days are gone (My lonely days are gone)	19s	
4	Estrofa 2	I like the feelin' you're givin' me Just hold me baby and I'm in ecstasy Oh I'll be workin' from nine to five To buy you things to keep you by my side I never felt so in love before Just promise baby, you'll love me forevermore I swear I'm keepin' you satisfied 'Cause you're the one for me	32s	
5	Estribillo	The way you make me feel (The way you make me feel) You really turn me on (You really turn me on) You knock me off of my feet now baby (You knock me off of my feet) My lonely days are gone, (My lonely days are gone)	18s	
6	Puente	Go on girl! Go on! Hee! Hee! Aaow! Go on girl! I never felt so in love before Promise baby, you'll love me forevermore I swear I'm keepin' you satisfied 'Cause you're the one for me	33s	
7	Estribillo	The way you make me feel (The way you make me feel) You really turn me on (You really turn me on) You knock me off of my feet now baby (You knock me off of my feet) My lonely days are gone (My lonely days are gone) The way you make me feel (The way you make me feel) You really turn me on (You really turn me on) You knock me off of my feet now baby (You knock me off of my feet) My lonely days are gone (My lonely days are gone) Ain't nobody's business, ain't nobody's business (The way you make me feel) Ain't nobody's business, Ain't nobody's business but mine and my baby (You really turn me on) (You knock me off of my feet)	2m 42s	Desde el 5:09 el cantante ejecuta una coreografía con otros bailarines sobre la bases rítmica de la canción

		<p>Oh! (My lonely days are gone)</p> <p>Give it to me, give me some time (The way you make me feel) Come on be my girl, I want to be with mine (You really turn me on) Ain't nobody's business (You knock me off of my feet) Ain't nobody's business but mine and my baby's Go on girl! Aaow! (My lonely days are gone)</p> <p>Hee hee! Aaow! Chika, chika Chika, chika, chika Go on girl!, Hee hee! (The way you make me feel) Hee hee hee! (You really turn me on) (You knock me off of my feet) (My lonely days are gone)</p> <p>(The way you make me feel) (You really turn me on) (You knock me off of my feet) (My lonely days are gone)</p>		
--	--	--	--	--

3.- ANÁLISIS FORMAL

3.1.- VISUAL

- COMPOSICIÓN

La composición de planos en este vídeo musical es un elemento muy cuidado. En los planos detalles, en los contraplanos, en los planos de grupo y los de movimiento, los encuadres integran perfectamente el escenario y los protagonistas. Se cuida especialmente la textura, la perspectiva y el color: si paramos el vídeo musical en cualquier instante nos encontramos con un encuadre proporcionado, que selecciona en todo momento los centros de atención, respeta los espacios de referencia y la regla de los tercios, ya que utiliza en muchos de los encuadres los ángulos superior derecho y superior izquierdo para colocar los elementos más interesantes de la composición, ya sea la cara del chico, de la chica o sus figuras dentro del grupo.

- TAMAÑOS DE PLANOS

Los tamaños de plano varían constantemente y es uno de los grandes atractivos del vídeo musical, donde incluso en plano-secuencia vamos reencuadrando y rectificando la composición de los planos.

Encontramos desde planos detalle de la mano, de los pies del cantante, primeros planos de la chica hasta contraplanos compuestos en horizontal y planos de grupo de 8 o 10 personas. Los planos medios que nos permiten seguir el

movimiento además de captar la expresividad de los personajes. Gran parte del seguimiento de la coreografía alrededor de la chica se realiza en planos generales, donde podemos ver a la chica caminando y a Michael cantando y bailando a su alrededor.

- PUNTO DE VISTA

El realizador eligió un punto de vista objetivo para presentar todo el recorrido y el proceso de la seducción de Michael con la chica. Hay varias veces en el que un movimiento rápido pudiera inducirnos a que estamos viendo a través de los ojos de un personaje, como sucede en el minuto 1:24, donde la cámara se mueve rápido para ver al grupo de pandilleros animar Michael Jackson a seguir tras la chica, pero en el plano siguiente Michael entra por la izquierda, por lo que no estamos viendo la escena desde su posición.

- ANGULACIONES DE PLANOS

Es un videoclip con muy pocas variaciones sobre la altura normal de la cámara. En todo momento los personajes son captados desde una altura normal. Quizás al final, en la coreografía y el abrazo de Michael con la chica, la angulación es ligeramente contrapicada pero nada destacable. Esto se debe a que el plano de registro más utilizado está dispuesto sobre un soporte en movimiento y el realizador está centrado en el seguimiento de los personajes sin querer utilizar artificios que impidan esa visualización.

- MOVIMIENTOS DE CÁMARA

Los movimientos de cámara se han convertido en una seña de identidad de los vídeos musicales de este cantante. En este caso, la cámara realiza un movimiento suave y fluido en la mayoría de los planos, que sigue a la pareja en su camino por las calles de noche.

La óptica utilizada permite el seguimiento a foco de toda la escena a pesar de los continuos cambios de dirección y de movimiento que realizan los personajes. El realizador utiliza planos generales y planos medios en la mayoría de los planos en movimiento. Para conseguir ese efecto fluido la cámara se dispuso sobre un soporte estabilizador del tipo steadycam.

Uno de los mejores movimientos del videoclip tiene lugar en el minuto 1:15, donde la cámara rodea a los dos personajes y se sincroniza con el movimiento de la chica para después seguirla en su desplazamiento. La dirección de los movimientos varía y en muchas ocasiones contamos con plano-secuencia que mantiene la direccionalidad del desplazamiento casi siempre de izquierda a derecha.

- FORMAS DE PASO

Las transiciones entre los planos se editan por corte al ritmo de la música. Incluso el inicio del videoclip tiene lugar en corte seco, debido probablemente a lo que

ya hemos referido que se trata de una edición recortada sobre un metraje superior, y el realizador decide que en ese momento entra el caminar de la chica por corte. Los cambios de dirección y la forma de enlazar planos fijos y en movimiento los realiza por corte también. Al final se utiliza un fundido lento, para terminar el vídeo musical con el plano del abrazo de la pareja hasta disolver a negro.

- CONTINUIDAD VISUAL

Éste puede ser uno de los apartados más complicados de tener en cuenta a la hora de registrar y editar el vídeo musical. Los continuos cambios de dirección de los personajes y el seguimiento de sus desplazamientos pueden suscitar algún salto de eje que confunda al espectador. Pero en este caso el realizador muestra cada uno de los cambios de dirección que realizan los personajes en su seguimiento, con lo que elimina cualquier atisbo de confusión utilizando la técnica del plano secuencia.

También se sirve de varios planos ambivalentes donde los personajes marchan en dirección a la cámara o se alejan de ella haciendo coincidir el eje óptico y el eje de acción. La continuidad temática o narrativa no tiene especial dificultad ya que se sitúa en varias calles en la misma localización, con una ambientación homogénea que integra todo el desarrollo de la acción. Si observamos con atención el clip nos ha llevado de forma circular: los planos finales coinciden con la localización de la escena inicial del encuentro de ambos.

- ELIPSIS

El uso del plano secuencia anima pensar que el tiempo real y tiempo narrativo coinciden en el proceso de seducción del cantante a la chica. Al final del clip sí podemos encontrar una elipsis, cuándo se produce la escena de la coreografía de los chicos con el cantante. Al estilo de una estructura lineal intercalada habitual en los musicales, es como si el vídeo musical hiciera una pausa para el número de coreografía y la historia continúa en el momento en el que se abrazan los dos antes de concluir.

- TRATAMIENTO DE LA REALIZACIÓN

El realizador cuenta con una disposición monocámara en un soporte estable, que permite el movimiento fluido. Planifica planos largos en movimiento para implicar al espectador en el seguimiento de los personajes por el escenario, apreciando su evolución y las coreografías representadas.

En el montaje elige el mejor punto para la transición de plano, teniendo en cuenta la acción que sucede en el mismo y la sincronización con la música. El lado del eje que se elige es el derecho para mantener el raccord y el cambio de planos está justificado en todos los casos, con angulación y tamaños diferentes.

- RITMO

El ritmo externo del plano no es demasiado elevado. Los planos cortos y detalles tienen de media menor permanencia en pantalla, pero la media general de planos, gracias a introducir muchos planos secuencia en movimiento, supera los 6 incluso 7 segundos por plano en todo el vídeo musical.

El protagonismo del ritmo lo asume la acción que sucede en los encuadres. El ritmo interno es constante, los acercamientos de Michael a la chica el rechazo continuo de ésta, los cambios de dirección, la intervención de los amigos de él y los amigos de ella, no dejan lugar a encuadres intrascendentes que no tengan justificación formal o narrativa.

- PUESTA EN ESCENA

La puesta en escena, junto con el movimiento que ya hemos referido antes, son los dos grandes elementos formales destacados de este vídeo musical. Comenzamos con la localización de noche, una calle oscura con escasa iluminación, con coches aparcados a uno y otro lado, suciedad y papeles por el suelo y una chica que camina sola por la calle.

Las paredes están decoradas con grafitis. Encontramos muros rotos y desconchados, en definitiva, un cruce de calles totalmente urbano con bancos pintados y callejones que dan a ninguna parte.

Los personajes están bien definidos desde el principio, la chica lleva un vestido corto, botas de tacón y Michael lleva una camisa azul, con camiseta interior blanca, pantalón negro y cinturón y calcetines blancos. Los pandilleros llevan gafas de sol, sombreros, gorras, camisas a cuadros y sudaderas. Otro personaje que aparece es el hombre mayor negro sentado en una escalera, con camisa blanca y chaleco marrón.

El elemento de la escenografía con el que más interactúan los personajes son los coches aparcados, y en algún caso sirven para formar parte de la coreografía o como en uno de los planos, la chica entra por una puerta y sale por la otra. Son coches viejos, sin matrícula y casi abandonados

La iluminación merece también un apartado muy destacable. Existe una iluminación diegética a modo de focos o pequeñas farolas que circundan la calle, pero encontramos una iluminación azulada, dura y muy intensa, que en la mayoría de las ocasiones produce sombras negras de los personajes. Se proyecta de forma trasera y en angulación picada. Esa iluminación se convierte en muchos de los planos en la principal fuente de luz, dejando partes de los personajes y del escenario en oscuridad.

Escenografía e iluminación trabajan de forma conjunta en el videoclip cuando en el número de coreografía que realizan Michael con los bailarines, encontramos una calle sucia, un coche roto, abandonado y una boca de bomberos rota que

produce un spray en forma de abanico, sobre la cual se proyecta una iluminación que deja al grupo en contraluz. Se produce también un efecto de también aire frontal característico en los vídeos de Michael Jackson.

El plano final con la chica buscando a su pretendiente se resuelve a contraluz sobre ese spray de agua en abanico, por lo que los elementos artísticos son uno de los puntos destacados de este vídeo musical.

- TRANSTEXTUALIDAD

El vídeo musical hace referencia al intento de seducción de un muchacho sobre una chica desconocida. Hay multitud de filmografía a la que hace referencia, ya que es una temática bastante común. El cantante se rodea de bailarines como ya ha hecho en vídeos anteriores a que es de 1988. La estética de pandilleros y bailarines va en la línea de West Side Story o más reciente al vídeo musical, la película *Grease* cuyo número musical *The one that I want* es bastante similar a lo que vemos en el clip: Olivia Newton John rechaza continuamente a John Travolta que gira alrededor de ella y le acompaña su desplazamiento realizando diferentes números de baile.

Otro aspecto de conexión en el vídeo musical es la identificación clara de la hermana de Michael Jackson, LaToya Jackson, dentro del grupo de amigas con las que se encuentra la chica protagonista.

Gestos y detalles que se aprecian como el del plano de Jackson con la mano abierta, puede ser interpretado como signo de confianza, de ir desarmado.

3.2.- SONORO

- VOZ

En este vídeo musical la voz de Michael Jackson no es la única que escuchamos cantando una canción: en la intro tenemos otra música ambiental, y se trata del cantante Roy Ayer. Además Michael utiliza la voz para diversos gritos, algunos de ellos diegéticos como el que hace para parar la chica en su recorrido una vez que le adelantado, y otros característicos de su forma de cantar y con un fin algo más comercial.

En la coreografía realiza también algunos gritos e interjecciones de ánimo a los bailarines. La voz de Jackson es aguda, con un timbre muy característico y una musicalidad entrecortada.

- MÚSICA

Como ya hemos mencionado durante la intro suena la canción *Hot* del cantante Roy Ayers. La canción cesa de golpe cuando Michael profiere el grito que para a la chica y hay unos segundos ambientales en el que él se acerca a ella. Ahí empezamos a escuchar los primeros acordes del tema *the way you make me feel*.

Al final del vídeo la música repite continuamente su base rítmica para acompañar a la coreografía y se detiene en el minuto 6:15 para dar lugar a la escena final en la que no hay presencia musical.

- EFECTOS

Existen partes importantes al principio y al final del vídeo musical, donde los efectos sonoros cobran protagonismo y relevancia. En el momento en el que Michael se acerca a la chica encontramos el ruido de sus pasos y el chasquido de sus dedos. Escuchamos el crujir de la grava mientras la rodea, creando especial tensión y expectación de lo que va a suceder.

Durante el desarrollo de la canción no tenemos constancia de efectos ambientales, pero sí en la coreografía donde escuchamos el deslizar de los zapatos y el sonido de los movimientos que rompen el aire de los bailarines. Desde que para la música a 30 segundos del final el único sonido presente es el del aspersor de agua que acompaña la escena final.

- SILENCIO

Sí encontramos un uso del silencio dramático este vídeo musical. Desde el segundo 20, que Michael da un grito que llama la atención de la chica, y hasta que empieza a acercarse a ella transcurren 18 segundos en los que apenas se escucha nada, creando el mayor momento de tensión del vídeo musical... no conocemos la intención del protagonista cuando se acerca la chica.

3.3.- GRÁFICO

- TIPO

Aunque los elementos gráficos no son muy destacables en este vídeo musical, podemos distinguir algunas referencias textuales en los graffitis que abundan en las paredes de la escenografía. Se leen palabras como *Bow Wow 539*, *Los Angeles*, pintado en uno de los bancos la palabra *Sky*, *WISC* y *RAW*.

Aparte de los graffitis se ve un luminoso de un local con las letras en rojo y su cartel indicando *Open*. Una señal de tráfico con la palabra *STOP*, y quizás el elemento textual más destacado: un *product placement* colocado e iluminado convenientemente en el camino de los protagonistas de un lubricante, *Castrol GTX*.

También indicar, que muchos de los coches no disponen de numeración en la matrícula, excepto al final que vemos un Volkswagen Escarabajo que sí dispone de matrícula, pero es indistinguible por lo fugaz que aparece en el plano.

- DIÉGETICO/EXTRADIÉGETICO

Los elementos gráficos son diégeticos, ya que se integran en la escenografía y forman parte de los elementos con los que interactúan los protagonistas.

- INTENCIÓN

La intencionalidad de los grafitis la podemos calificar de decorativas. Desconocemos si entre las tribus callejeras de los suburbios de Los Angeles, tienen algún significado algunas de las palabras o formas que hay representadas en forma de arte urbano.

El luminoso *Open* y la señal de *Stop* tienen carácter informativo, al igual que la matrícula del coche que podemos distinguir. La intencionalidad más evidente y que destaca entre todas las demás es la de *Castrol*, con una intencionalidad claramente publicitaria.

4.- INTERPRETACIÓN FORMAL DEL VÍDEO MUSICAL

Es el último vídeo musical de una lista que representa una muestra del éxito musical en su momento, en la década de los 80, y las visualizaciones actuales en Youtube. A este clip en concreto, le penaliza el hecho de que sólo haya sido una semana número uno del Billboard, manteniendo una más que aceptable proporción de visualizaciones en Youtube. Era una presencia necesaria entre los clips de Michael Jackson, aunque no dispongamos de *Thriller*, uno de los más conocidos, que como ya hemos mencionado no fue número uno.

Se trata de un clip sencillo. En su ejecución adopta el esquema formal de *Thriller* y *BAD*: seguimiento, la chica, desplazamiento y acompañamiento, pausa para coreografías, etc. Es una fórmula que al cantante le funciona y ha creado alguno de los vídeos más icónicos de la década.

Hemos destacado la puesta en escena y lo característico de su escenario, iluminación, vestuario y en definitiva todo el equipo artístico. Así, el realizador lo tiene mucho más fácil para desarrollar la historia. En el vídeo musical se elige un movimiento fluido acompañar a los personajes y casi movernos al ritmo de Michael Jackson.

Enlaza con el número musical de *Grease*, dónde Olivia rechaza a John Travolta tras volverse una *chica mala*. Aquí encontramos narrativamente algo parecido, pero con un tratamiento y una temática formal muy diferente. Se puede afirmar que es un vídeo musical que cualquier realizador querría firmar.

Se podría incluir algún movimiento en altura, producido por alguna grúa o un seguimiento más cercano en alguno de los movimientos, pero son apreciaciones realizadas a posteriori y producto de un análisis formal minucioso.

El vídeo tiene un momento culminante y con máxima tensión, que es cuándo él grita y ella se para asustada. Los segundos de tensión donde escuchamos los pasos y Michael acercándose a ella es la ejecución visual perfecta de un momento que sobrecoge al espectador y lo atrapa en la historia.

Formalmente tiene una factura impecable. La fotografía es excelente, con contraluces muy nítidos, e incluso se permite la licencia de terminar el clip a

contraluz, con una escena que también da que hablar. Después de toda la pasión que ha transmitido y toda la energía que ha derrochado la canción, el final del vídeo, donde él entra de plano por la derecha, en un encuadre que estaba respetando su lugar de referencia, se nos indica que se va a producir un beso, pero el realizador mantiene un plano fijo demasiado abierto porque sabe que el final no va a ser un beso, sino un abrazo. Lo recoge en plano medio largo, distante, y puede dar lugar a pensar que el final del videoclip es un tanto frío.

Hemos analizado seis de los vídeos musicales de Michael Jackson en esta lista de 30, y la conclusión es que a pesar de ser realizados por diferentes directores, abarcando distintos estilos y formatos, todos son dignos representantes formales de la producción de vídeos musicales de la época.

BLOQUE III

Las conclusiones

BLOQUE III

Las conclusiones

CAPÍTULO 6: Conclusiones

Una vez finalizada la fase de investigación, nos disponemos a exponer las conclusiones del trabajo, atendiendo a lo que se estableció en el apartado de metodología donde fijamos los objetivos y las hipótesis de inicio que justificaban la ejecución de esta tesis. Partiendo de toda la información que hemos recopilado, trataremos de resumir los principales conceptos formales que hemos observado en el análisis de la muestra.

Comenzamos nuestro trabajo asentando los cimientos de la investigación, aportando la base metodológica y partiendo de unos supuestos teóricos que hemos tratado de verificar a lo largo del transcurso del estudio. Posteriormente, nos centramos en los aspectos formales del vídeo musical, analizando las posibles vertientes y áreas de influencia que el clip musical tiene en el ámbito del audiovisual: contextualizamos y conceptualizamos el clip desde una perspectiva multidisciplinar. Señalamos por otra parte que, otros autores han elegido otras vías de investigación del mismo objeto de estudio: narrativo, conceptual, histórico, monográfico, etc. y destacamos que este trabajo ha querido aportar un punto de vista técnico y formal al estudio del género videoclip.

En el siguiente apartado del cuerpo teórico presentamos las características de la realización audiovisual, exponiendo los principales elementos formales en los que íbamos a basar el análisis de los clips musicales, dedicando un apartado específico a técnicas de realización musical.

Una vez establecido el marco teórico de referencia, el siguiente paso era comenzar la investigación de forma práctica: dos fueron las actividades que tuvimos que realizar para contar con las herramientas necesarias que nos proporcionaran un análisis con garantías metodológicas. El primero de ellos era la creación y diseño de una ficha de análisis formal que además incluyera

información del clip musical y un apartado que nos sirviera de conclusiones parciales, en el que pudiéramos incluir apreciaciones técnicas y formales sobre los clips, es decir, una especie de crítica audiovisual del clip.

El segundo proceso al que nos enfrentamos fue la selección de la muestra representativa. Con los criterios de selección que establecimos en la parte de metodología, comenzamos la búsqueda de aquellos clips que se ajustaban a las dos principales variables que establecimos en el principio y que eran éxito de la canción en la década de los 80 (número de semanas de número uno) y visualizaciones actuales en el portal de YouTube. Elegimos entre los 230 números uno de Billboard entre 1980 y 1989, las 30 canciones, que junto con sus vídeos musicales, representan la puntuación más alta en esas dos variables.

En el propio proceso de búsqueda de nuestra muestra representativa encontramos datos interesantes que merece la pena reseñar en este apartado de conclusiones. Relativo al tema musical, indicar que el número 1 con más puntuación es el tema *Every breath you take*, que dobla en puntuación al tercer clasificado. El segundo lugar lo obtiene *Billie Jean* y el tercero *Eye of the tiger*. Las canciones que más semanas se mantuvo en el número 1 fueron en primer lugar *Physical* (10), en segundo lugar *Bette Davis eyes* (9) y en tercer lugar *Every breath you take* (8).

Con respecto a los artistas y grupos más destacados exponemos que Michael Jackson tuvo un total de nueve éxitos que alcanzaron el número uno en la década de los 80, y de los cuales seis de ellos están incluidos en nuestra muestra. Madonna llegó a colocar siete números uno, pero sólo *Like a Virgin* se incluye en la lista de estudio. Un caso destacable es el de Whitney Houston, con 7 tops 1 en la década de los 80, pero ninguno de ellos consigue entrar en nuestra lista atendiendo a las visualizaciones en Youtube.

Otra situación distinta es la de Prince, que no se encuentra en nuestro proceso de análisis debido a la peculiaridad del artista que ha afirmado en una entrevista en el diario *Mirror*, que *internet ha muerto* y compara a la red con la MTV, donde en un momento estas en la cima y al día siguiente eres obviado. Es un artista que sigue activo, pero sin presencia en el portal de Youtube ni en redes

sociales, por lo que aparte de tener difícil acceso al material de sus vídeos musicales, incumple nuestro criterio de selección.

Michael Jackson además es el que más semanas se mantuvo como número uno en la década de los 80, 27 en total, y los singles incluidos en nuestra muestra representativa suman 23 semanas. Otro caso digno de mención es el de Lionel Richie, con un total de 21 semanas al frente de la lista en la década de los 80, no ha podido incluir ningún clip de nuestra muestra representativa, al igual que Stevie Wonder. Estos ejemplos nos hacen pensar la posibilidad de que estos autores no tengan vídeos muy elaborados ni representativos que le puedan proporcionar actualidad en visualizaciones de YouTube. Precisamente lo que nosotros hemos convenido en llamar coeficiente de popularidad, sirve para filtrar los grandes éxitos musicales de la época pero que no tienen incidencia en internet y no alcanzan los 100 puntos de mínimo que explicamos durante el proceso de selección de la muestra.

En cuanto a los realizadores, a tres de ellos ha sido imposible identificarlos. En las bases de datos y documentación consultada no figura información de identificación de los tres clips que ya hemos mencionado en la ficha de análisis. Solo cuatro directores repiten con videoclip en nuestra muestra representativa: Mulcahy, Barron, Giraldi y Yukich. Y como dato significativo sólo dos mujeres han realizado clips en nuestra lista, Daniella Green y Mary Lambert. Lo diverso y variado de la selección, con al menos 25 directores diferentes, nos aporta riqueza estilística y variedad en las influencias y en las técnicas de realización empleadas.

Las discográficas también suponen un aspecto importante en la ficha de estudio, ya que dependiendo del presupuesto o de su importancia, la canción y por consiguiente el videoclip, puede tener una mayor o menor repercusión. Epic y Columbia con 6 vídeos musicales en nuestra muestra lideran este apartado. La productora Atlantic con 3 clips, hace que entre estas tres cubran el 50 por ciento del total de nuestra muestra. Otro dato que hemos trabajado son los puntos que han obtenido cada una de las productoras sumando las puntuaciones individuales de cada tema. Así, Epic obtiene 2384,364 puntos, Columbia 1406,474, Atlantic 837,064, A&M 1227,928 y la siguiente es Geffen con 403,65 puntos. Si además sumamos las visualizaciones en Youtube de cada uno de los

temas, Epic supera los 685 millones de visualizaciones en sus vídeos musicales, Columbia alrededor de los 357 y Atlantic sobre los 272 millones.

La división de puntuaciones según los años las podemos resumir en la siguiente tabla de elaboración propia:

AÑO	TEMAS	PUNTOS ACUMULADOS	MEDIA	POSICIÓN
1980	3	664.963	221.645	6
1981	2	283.890	141.945	9
1982	2	893.305	446.652	2
1983	6	3356.332	559.388	1
1984	4	782.666	195.666	7
1985	4	748.350	187.087	8
1986	0	0	0	10
1987	4	1328.081	332.020	3
1988	3	783.357	261.119	4
1989	2	503.353	251.676	5

De esos datos obtenemos las siguientes aportaciones: el año 1986 diversifica mucho su presencia en números unos y ninguno de los clips alcanza los 100 puntos para entrar en nuestra lista. El año 1983 es el que más puntos suma y el de la media más alta, alcanzando un máximo de 6 temas de los 30 seleccionados. La media total anual de la década es de 260 puntos por año. Y también significar que tras el estudio anual de cada uno de los éxitos musicales, hay una tendencia a evolucionar en la lista: de la segunda mitad de la década hasta el final, los años contienen muchas más canciones, es decir, menos temas consiguen repetir semana como número uno. Entendemos que Billboard mantiene el criterio de elaboración de su lista a lo largo de toda la década, porque

si no podríamos pensar que diversifica la presencia de múltiples números uno con fines comerciales.

Con respecto a la puntuación obtenida, la lista de la muestra representativa está ordenada de mayor a menor puntuación, con el siguiente dato significativo, los dos primeros temas suman 2334,381 puntos, lo que supone el 33.34% de los puntos totales de la lista y un tercio del total de los puntos de la muestra, ya que los 28 restantes alcanzan los 7000 puntos.

Otro dato que incluimos en la ficha técnica de cada uno de los clips es su duración, y para extraer algunas conclusiones acerca de este aspecto hemos dividido en diferentes categorías los clips atendiendo a su metraje:

- La primera categoría esta formada por clips de entre 3 y 4 minutos, contando con 13 de los 30 videoclips en este tramo.
- La segunda categoría la constituyen los vídeos musicales que duran entre 4 y 5 minutos, y aquí incluimos 12 de los 30 vídeos de la lista.
- La tercera categoría comprende aquellos que duran entre 5 y 6 minutos, y cuenta con dos clips de esa duración.
- Y la cuarta categoría engloba aquellos que duran más de 6 minutos, con 3 vídeos musicales incluidos en este apartado.

De lo que se extrae que hay mucha similitud entre las dos primeras categorías y que el 80% de los vídeos musicales tiene una duración de entre tres y cinco minutos. Precizando aún más, en nuestro *top ten* de la lista con más puntuación, la mayoría pertenece a la segunda categoría, es decir, los vídeos más vistos y con más repercusión duran entre 4 y 5 minutos.

La mitad de los clips de la muestra tienen orientación performativa, y el otro 50 por ciento se reparte entre narrativos y mixtos. De esta afirmación extraemos que podemos desligar la imagen que existe de forma colectiva de que los vídeos más significativos de los artistas de los 80 son aquellos con carácter narrativo. Analizando las visualizaciones actuales de los clips elegidos para la muestra, afirmamos que a los usuarios no sólo les gusta escuchar el tema sino también asistir a la representación visual del mismo.

En cuanto a la estructura de la canción, la mayoría de los temas se ajustan al formato de la canción pop que ya hemos referido. Las principales variaciones que hemos analizado en este sentido se dan a partir de la segunda estrofa, el estribillo y puente. Éste último puede cambiar de ubicación, de duración, incluso de formato, combinando muchas veces la parte vocal, la instrumental o las dos. En la canción del grupo Heart, *Alone* (análisis 23), hemos visto que se dan dos pequeños puentes instrumentales: uno en el segundo estribillo y otro entre los estribillos finales.

El tema que más varía el formato convencional y además supone un aspecto conceptual en su álbum de procedencia, es la canción de Pink Floyd, *Another Brick in the Wall* (análisis 10), que rompe la estructura habitual de un tema pop, ya que contiene una intro instrumental muy larga, empleo de la voz además de para cantar, para narración y diálogos y cuenta con solo dos estrofas vocales.

En términos generales, hemos encontrado tratamientos compositivos muy cuidados en la imagen. Algunos clips trabajan la profundidad desde planos fijos, induciendo a la perspectiva mediante líneas de fuga o superposición de planos, y otros se ayudan de los movimientos de cámara para ofrecer ilusión de profundidad en la imagen. Los vídeos en blanco y negro como *With or without you* de U2 (análisis 9) o *Every breath you take*, de Police (análisis 1) tienen un aspecto compositivo más fotográfico y cinematográfico, aunque esta estética también la podemos aplicar a los dos vídeos de Mulcahy – *Total eclipse of the Heart* (análisis 11) y *Bette Davis eyes* (análisis 26) - que hemos analizado y que se editan en color. Ya comentamos el caso curioso del clip *I love rock n roll*, (análisis 15) que se lanza en blanco y negro como recurso técnico.

Texturas y colores adquieren un papel relevante en clips tan distintos como el de Culture Club, *Karma Chameleon* (análisis 7) y Phil Collins, *Another Day in Paradise* (análisis 8). *Beat it* (análisis 5) y *Like a Virgin* (análisis 29) destacan en su composición por el uso de la profundidad de campo, y se convierten en valiosos ejemplos de imagen fija y en movimiento con definición en todos sus planos.

Con relación a los tamaños de los planos, hemos observado en nuestro análisis casi todo el repertorio de las posibilidades visuales que ofrecen la división de los planos según su tamaño utilizando la figura humana como referencia. En clips como el de Phil Collins, *Another Day in Paradise* (análisis 8) o el de Richard Marx, *Right Here Waiting* (análisis 21) los que los planos cortos son seña de identidad, acorde a una visión intimista de la canción. Planos medios, en los que predomina el seguimiento de los personajes sin dejar de captar su expresividad, como *The way you make me feel*, (análisis 30) que usa planos medios y americanos en gran parte de su duración.

Por otra parte, los planos generales y de grupo se utilizan para las coreografías y apreciar el movimiento conjunto y sincronizado de todos los miembros, o para planos de situación y ubicación cómo en *Billie Jean* (análisis 2) o en el montaje realizado con las imágenes de *Flashdance* (análisis 28).

En el apartado del punto de vista podemos ser categóricos afirmando que los vídeos analizados de la década de los 80 tienen un punto de vista prioritariamente objetivo. Sólo encontramos un par de planos en los que la intencionalidad subjetiva queda manifiesta: uno es en el vídeo de Pink Floyd, *Another Brick in the Wall* (análisis 10) cuando vemos desde la posición del niño pasar el tren, y sobre todo, y del total de los 30 vídeos analizados, sólo un plano tiene carácter subjetivo con matiz cómico intencional, y es que hemos citado en el análisis de *Physical*, de Olivia Newton John (análisis 25).

Las angulaciones son un apartado visual destacado en la muestra que hemos analizado. La mayoría de los realizadores pretenden diferenciarse de otros formatos audiovisuales utilizando encuadres que capten la atención y supongan una variación de la altura normal a la que el espectador está acostumbrado a percibir el mundo real. Se juega con angulaciones extremas, como algún plano que hemos visto en el vídeo de Foreigner, *I Want to Know What Love Is* (análisis 27) y con toda una gama de variaciones de la altura y la angulación, que en algún caso responde a criterios narrativos, cómo puede ser en *Take on me* (análisis 19), donde vemos a la chica desde una posición elevada para aumentar el efecto visual de que ella está sentada en el suelo al lado de la papelería, y en otras ocasiones lo que se pretende es destacar la figura o integrarla en el decorado. En el montaje de *Bad* (análisis 14) observamos que

los diferentes sistemas de desplazamiento de la cámara nos permiten variar de contrapicado a picado, además de la rotación de la cámara sobre el personaje. Podríamos afirmar entonces, que la variación de la angulación supone un rasgo característico general de los clips analizados de la década de los 80.

Los movimientos de cámara y su calidad evolucionan a medida que avanza la década, y los medios técnicos de desplazamiento permiten un movimiento más fluido que aquellos realizados con una técnica de cámara en mano, que si bien se emplean con acierto en algunos vídeos musicales, en otros como *Alone* (análisis 23), tienen un fuerte componente errático que contrasta cuando se comparan con aquellos realizados con una grúa o sistema de estabilización de tipo steadycam.

Vídeos como *The way you make me feel* (análisis 30), están basados en el movimiento integrando a los personajes y el escenario, y otros clips presentan movimientos mecanizados, casi repetitivos en determinadas situaciones, como *Never gonna give you up* (análisis 13), dónde el realizador edita de forma consecutiva una y otra vez la misma secuencia de movimientos. Otros clips presentan una ausencia total de movimientos, justificada por la herencia de la década anterior, cómo puede ser *Rock with you* (análisis 20), que apenas realiza ni siquiera desplazamientos ópticos de zoom.

La panorámica tiene poco uso en esta muestra de vídeos musicales y en general podríamos extraer la conclusión de que los movimientos demasiado largos ralentizan el ritmo del plano, y no siempre justifican la información que proporcionan. Algunos realizadores se inclinan por la tendencia del movimiento con cámara libre en los conciertos y actuaciones performativas, y movimientos de grúas estabilizados cuando se pretende seguir la acción de los personajes aunando eficacia visual y estética del clip.

En las formas de paso encontramos uno de los apartados con una mayor variedad de utilización de los recursos del lenguaje audiovisual. El tempo de la canción, el ritmo de la narración o el estilo del realizador condicionan de forma significativa el uso de una u otra forma de transición. El corte se erige como la referencia en la mayoría de los clips, y a no ser que se trate de canciones de un tempo lento que permita movimientos suaves enlazados mediante encadenados,

el corte se convierte en una herramienta fundamental cuando el tempo de la canción supera los 120 bpm, destacando el ritmo rápido que se imprime en *Sweet Child o' mine* (análisis 8) o *Livin On a Prayer* (análisis 4) gracias al uso del corte.

Cuando el encadenado es prolongado se convierte en una superposición de varios segundos en la pantalla, característico de baladas como *With or without you* (análisis 9) o *I want to know where love is* (análisis 27). Los inicios de clip suelen hacerse por fundido de salida/entrada de más o menos velocidad, aunque sólo en *Billie Jean* (análisis 2) encontramos un fundido a negro en el desarrollo del clip. Aún se distinguen elementos que caracterizan el estilo visual de la década de los 70, como pueden ser los zoom en los movimientos de cámara o los *frames* congelados en las transiciones, propios de sistemas de edición videográfica con una sola fuente.

Como conclusión acerca de las transiciones, extraemos que apenas se utiliza el corte como finalización discursiva del videoclip, se prefiere un fundido que acompañe al *fade out* de la canción.

El apartado de la continuidad visual hemos de indicar que ha sido uno de los conceptos que más ha captado nuestra atención en el desarrollo de los análisis. El formato incipiente del videoclip, sin aún reglas escritas y que evoluciona de la mano del ejercicio práctico, podría presentar algunas dudas acerca de mantener las reglas básicas de realización. En este sentido, los autores han ejecutado un trabajo destacable a la hora de respetar los diferentes tipos de *raccord*, acción, temporal y espacial, y de proporcionar al espectador la información necesaria para seguir la representación sin confusiones.

En los clips performativos, la opción más sencilla y adoptada por la mayoría de los realizadores, es trazar la ley del semicírculo tomando como referencia la parte frontal del escenario. A partir de ahí, a no ser que se abuse del contraplano constantemente, la mayoría de los planos están tomados desde una perspectiva frontal, que en ningún momento va a alterar el *raccord* visual. Un ejemplo lo encontramos en el vídeo de Queen, *Another one Bites the Dust* (análisis 17), donde contraplanos aislados no rompen la continuidad espacial.

En el caso de los desplazamientos es cuando el realizador debe cuidar en el registro y en la edición el respeto de los ejes de acción, mirada y desplazamiento de los personajes. Esta es una situación en la *Like a Virgin* (análisis 29) puede suponer un ejemplo de continuidad de dos acciones paralelas. Por otra parte, en *Bad* (análisis 14) o *Time after time* (análisis 22), los ejes de desplazamiento y de acción varían a lo largo del clip y el realizador los utiliza para disponer las posiciones de cámara.

La elipsis como figura narrativa predominante es muy empleada en los vídeos musicales que desarrollan una historia en su corta duración. Condicionado por el formato, el realizador se ve apremiado de utilizar la elipsis de forma inteligente, para mostrar las escenas y planos más significativos, evitando tiempos muertos o información prescindible. Asumimos en apenas tres planos y seis segundos de duración, una ducha de Olivia Newton John y salir de la misma vestida y peinada, o los desplazamientos en camioneta en *Say, say, say* (análisis 16), que el realizador omite, presentando la llegada o partida de los personajes al lugar en cuestión.

En los vídeos que tienen un carácter más representativo o performativo, la elipsis se encuentra en los continuos saltos que se producen entre los planos, asumiendo que en un plano el cantante está en un lugar del escenario y, tras ver un plano corto de la batería, el cantante está en otra posición diferente a la que en tiempo real no podría haber alcanzado. Insertada en el discurso del videoclip de la muestra estudiada, la elipsis se asume como parte integrante de sus características originales.

En el tratamiento de la realización hemos observado diferencias en cuanto al uso de monocámara o multicámara. Vídeos como el de Guns and Roses, *Sweet Child o' mine* (análisis 6) no ocultan una disposición multicámara para una edición posterior o mezcla parcial en directo. Pero en la mayoría de las ocasiones los clips están registrados con técnicas de monocámara y montaje o edición posterior.

Se observa por otra parte, que el realizador, cuando dispone de pocos medios, trata de optimizar los recursos a su alcance. Ya lo indicamos en el análisis de *Rock with you* (análisis 20), donde se intuye una producción muy

restringida de medios y escaso presupuesto, que trata de cubrir con efectos y superposiciones que lo compensen.

En cuanto al aspecto discursivo, podemos distinguir entre un tratamiento fragmentado de la realización y un tratamiento fluido de la realización. El tratamiento fragmentado lo encontramos en montajes rápidos, como en el vídeo de Joan Jett, *I Love Rock 'N Roll* (análisis 15) o el de Bon Jovi, *Livin on a Prayer* (análisis 4): sucesiones de planos al más puro estilo neobarroco, multiplicando los puntos de vista de la acción.

Se percibe una segunda tendencia, que hemos denominado tratamiento de la realización fluido, donde el realizador trata de enlazar las escenas y los planos para que todo tenga sensación de unidad y que el espectador apenas repare en que se están produciendo transiciones entre los diferentes tomas o planos. El vídeo de la canción solidaria interpretada por diversos cantantes que es *We are the world* (análisis 12), podría ejemplificar esta técnica de realización donde el autor da prioridad a la continuidad sobre la fragmentación.

En el ritmo de los vídeos musicales también hemos podido observar varias posibilidades formales en los análisis que hemos realizado. En cuanto al ritmo interno del plano, que es predominante en aquellos vídeos narrativos más que en los performativos o representativos, está extendido el empleo de planos fijos o planos secuencia donde personajes y acción son vistos desde la posición de una tercera persona que asiste al desarrollo de los acontecimientos.

El ritmo externo del plano tiene una importancia mayor cuando se sincroniza con la música, y además el vídeo consta de la representación de la canción por parte del artista. Los vídeos de rock, incluyendo a *Eye of the tiger* (análisis 3) poseen sincronización musical al ritmo de la representación por parte del grupo.

Existe también la tercera posibilidad que es que se produzca una variación dentro de la cadencia de planos. Los clips con ritmo interno constante sufren menos variaciones, como ejemplo situamos a *Time after time* (análisis 22), y en el vídeo de U2, *With or without you* (análisis 9) sin embargo, encontramos una cadencia de planos muy baja al principio y en la segunda mitad del clip aumenta considerablemente.

La puesta en escena es otro elemento que destaca desde el punto de vista del análisis formal. Hemos asistido a desarrollos de los temas en los lugares más variados, desde el barco del *Karma Chameleon* (análisis 7), hasta una especie de colegio en la ensoñación gótica de Bonnie Tyler (análisis 11). También disponemos de puestas en escena más sobrias, como el mencionado *Rock with you* (análisis 20) o el vídeo analizado de Rick Ashley, *Never Gonna Give you Up* (análisis 13). Numerosos clips de carácter representativo sitúan al grupo o artista en su hábitat natural de un escenario, incluyendo al público como elemento y parte integrante de esa escenografía. El vídeo de Wham!, *Wake me up Before you Go-Go* (análisis 24) o el de Joan Jett, *I Love Rock 'N Roll* (análisis 15) en un pequeño bar, son variantes del habitual escenario de concierto donde desarrolla Bon Jovi la segunda mitad de su *Living on a player* (análisis 4). En este aspecto tenemos que subrayar el trabajo de ambientación, escenografía, iluminación y atrezzo que se desarrolla en vídeos como *Beat it* (análisis 5), *Bad* (análisis 14) o *The way you make me feel* (análisis 30). También hemos observado lugares un tanto indefinidos pero que sirven de marco para la representación de la canción como por ejemplo en *Careless Whisper* (análisis 18) o *Alone* (análisis 23).

Como norma general y tras lo observado durante este análisis, podemos calificar la puesta en escena de variada y rica en localizaciones, y en algunos casos escenarios conceptualmente trabajados que siguen estando vigentes en el imaginario colectivo tras más 30 años, como en *Billie Jean* (análisis 2) y su famoso camino de baldosas luminosas.

En estos primeros años del videoclip la referencia a otros textos audiovisuales no está muy extendida, pero podemos encontrar fórmulas que se repiten, estructuras comunes a videoclips y en el caso citado de *a-ha*¹, el final de *Take on Me* (análisis 19) en otro vídeo musical de la banda, en lo que consideramos una invitación a que la MTV los emitiera de forma consecutiva.

Quizás el vídeo con mayor carga conceptual y qué puede hacer alusiones constantes a otros textos audiovisuales y referencias literarias y artísticas sea

¹ La grafía del grupo noruego es muy diversa. La propia Billboard lo escribe con minúscula en su descriptor oficial: <http://www.billboard.com/artist/280411/ha/biography>

Like a virgin (análisis 29), donde el propio montaje induce a asociar conceptos internos del vídeo y externos a él.

En la mayor parte de los vídeos musicales el uso de la voz es cantada por parte del intérprete o artistas, no siempre tiene carácter diegético, sino que podemos asistir a la narración de una historia que protagoniza el cantante y en pocas ocasiones lo vemos interpretar la canción, como en el caso de *Take on me* (análisis 19). La voz narrada la observamos en *Another brick in the Wall*, de Pink Floyd (análisis 10), que además cuenta con diálogos entre los personajes, que proporcionan una especie de pausa en el desarrollo musical del tema.

La melodía abarca en casi todos los clips la duración completa de la secuencia de imágenes. Las intros tienen una duración muy variable, desde escasos segundos a sobrepasar el minuto. Hay casos puntuales como el vídeo de a-ha, donde las imágenes comienzan a visualizarse y la música tarda unos dos segundos en aparecer, con la intención de captar la atención del espectador.

En otras ocasiones se hace una versión del tema especialmente para el vídeo musical ajustando su duración a las necesidades de la historia y para facilitar que la cadena musical pueda emitirlo con una duración un poco más convencional. Ese es el caso de Bonnie Tyler y *Total eclipse of the heart* (análisis 11) y casi todos los de Michael Jackson, que tienen duraciones extendidas y comerciales.

La finalización de la música suele ir acompañada de un *fade out* lento en la mayoría de los vídeos musicales. Así se favorece la transición final que acompaña a las imágenes en los planos finales previos a la conclusión.

Michael Jackson es el que más elementos incluye en la edición de sus bandas sonoras, añadiendo aparte de la voz y de la música, los efectos sonoros que ya hemos mencionado en el análisis y el silencio como recurso dramático. Éste último elemento sonoro, el silencio, no es muy habitual en la muestra seleccionada y sólo encontramos el caso en *The way you make me feel* (análisis 30) de unos 15 segundos de silencio (aunque con pequeñas aportaciones de ruido ambiental) que produce tensión en el espectador ante el desenlace de los hechos.

A modo de conclusión del apartado sonoro, indicamos que la mayoría de los clips emplean la versión comercial de la canción y la secuencia de imágenes se adapta a esa duración preestablecida, incluyendo pocos elementos en su banda sonora exclusivos del videoclip: si escuchamos el tema en su álbum musical y escuchamos el tema del videoclip, en gran mayoría de los casos vamos a encontrar un parecido casi exacto, si no contemplamos la variable de la calidad sonora.

Tampoco podemos calificar de abundante la presencia de elementos gráficos dentro de los clips analizados. Hay muy pocos casos de publicidad encubierta o de *product placement*, y en la mayoría de las ocasiones la rotulación o forma parte de la escenografía o contribuye al desarrollo de la acción aportando información al espectador. Podemos afirmar que un amplio porcentaje de la rotulación textual que hemos analizado tiene un carácter diegético. Los elementos textuales extradieгéticos no estaban muy extendidos en estos primeros años de los vídeos musicales, de hecho sólo encontramos un vídeo que nos ubica espacio-temporalmente como es el vídeo de Culture Club, *Karma Chameleon* (análisis 7).

Otros como el de Survivor, *Eye of the Tiger* (análisis 3), prefieren colocar la portada del single a modo de inserto final en la edición, pero insistimos en que los realizadores no tenían intención de dar un uso relevante a la rotulación dentro de la representación visual de la canción que estaban desarrollando. Se aprecian marcas de instrumentos, de equipos técnicos y en algún caso de localizaciones, como en el clip de Richard Marx, *Right Here Waiting* (análisis 21), pero por lo general la rotulación no desempeña un papel destacado en estos clips.

Para finalizar este apartado de conclusiones, podemos afirmar, validando nuestra hipótesis de partida, que la estética del videoclip se configura desde la heterogeneidad estética y formal, y que en esta década se consolida el vídeo musical como género audiovisual en su referente técnico, asentando unas pautas de realización y montaje que lo definen formalmente. Además, han colaborado de forma fundamental a diseñar este formato audiovisual, autores que van desde Scorsese a Gowers, que enriquecen la diversidad del formato con aportaciones procedentes de muy diversas escuelas y tendencias.

Por otra parte, es adecuado establecer la relación entre el éxito del tema de los años 80 y el éxito actual del clip (imagen + tema) en la plataforma de YouTube. La conclusión en este sentido es que la calidad de la canción y su éxito son importantes en la estadística de la época, Billboard se basa en el estudio de ventas y en la difusión radiofónica, pero el clip musical es lo que ha prolongado la vida de estas canciones hasta nuestros días gracias a internet. YouTube y otras plataformas han propiciado que este formato, diseñado en un principio para promocionar la canción en la MTV, adquiera una prolongación de su vida útil comercial, democratizando un acceso instantáneo a los clips que debe ser valorado en su justa medida.

Como aportación final de este trabajo, indicamos que la selección de clips que hemos obtenido, contiene todos los elementos básicos del lenguaje audiovisual, dejando patente la evidente influencia que estos primeros videoclips de la década de los 80 han tenido y tienen en el desarrollo del formato en la actualidad, y de otros muchos textos audiovisuales que en su faceta formal, beben de estas fuentes originales. Líneas de trabajo futuras pueden prolongar y ampliar esta investigación desde ópticas muy diversas:

- La extensión del análisis y la metodología a las décadas posteriores (90's, p.e.) y establecer parámetros de comparación entre las mismas.
- Trabajos monográficos de realizadores, que delimiten trayectorias concretas en su producción audiovisual.
- Una contextualización en profundidad de la realización audiovisual en la década de los 80 en cine, vídeo, publicidad y televisión, complementaría este trabajo centrado en el clip musical.
- Evolución de la realización en los videoclips de grupos o artistas que dieron sus primeros pasos en los 80 y que han ido superando décadas, asumiendo nuevos estilos y técnicas de realización audiovisual.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- AGUILERA, M. y SEDEÑO, A. (2008). *Comunicación y música I*. Barcelona: UOC.
- ARIJÓN, D. (1988). *Gramática del lenguaje audiovisual*. San Sebastián: Ed. Escuela de cine y vídeo.
- ATTALI, J. (1977). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ediciones Ibéricas.
- AUSTERLITZ, S. (2007). *Money for Nothing: A History of the Music Video, from the Beatles to the White Stripes*. Nueva York: Continuum.
- BARROSO, J. (1996). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid: Ed. Síntesis.
- BARROSO, J. (2008). *Realización Audiovisual*. Madrid: Ed. Síntesis.
- BAUDRILLARD, J. (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BEEBE, R., MIDDLETON, J. y HERZOG, A. (2007). *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press.
- BELLOT ROSADO, C. (2002). *El guión: presentación de proyectos*. Madrid: IORTV.
- BELTRÁN MONER, R. (2006). *La ambientación musical en radio y televisión*. Madrid: IORTV.
- BESTARD LUCIANO, M. (2001). *Realización audiovisual*. Barcelona: UOC.
- BJÖRNBERG, A. (1994). *Structural Relationships of Music and images in Music video*. Popular music, 13. Cambridge University Press.
- BODY, V. y WEIBEL, P. (1987). *Clip, Klapp, bum: von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Colonia: Dumont Taschenbücher.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BROC, D. (2005). *El mundo del videoclip desde la perspectiva electrónica*. En POLITE, P. (coord.). *El sonido de la velocidad*. Barcelona: Alpha Decay.
- BURCH, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- CALABRESE, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CARLSSON, S. *Style of music videos*. http://filmsound.org/what_is_music_video/

- CARO OCA, A. (2014). *Elementos narrativos en el videoclip: desde el nacimiento de la MTV a la era YouTube (1981-2011)*. Tesis Doctoral. Directora: Inmaculada Gordillo. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CASTILLO, J. (2000). *Elementos del lenguaje audiovisual en televisión*. Madrid: IORTV.
- CASTILLO, J. (2009). *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. Madrid: IORTV.
- CATALÁ DOMENECH, J. (2001). *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- CHION, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CLANCHY J. y BALLARD. B. (1995). *Cómo se hace un trabajo académico. Guía práctica para estudiantes universitarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CORTÉS, J.A. (1999). *La estrategia de la seducción. La programación en la neotelevisión*. Pamplona: Eunsa.
- DARLEY, A. (2002). *Cultura visual digital*. Barcelona: Paidós.
- DEL VILLAR, R. (1998). *Trayectos en semiótica filmico/televisiva*. Santiago de Chile: Dolmen.
- DURÁ, R. (1988). *Vídeo musical: precedentes, orígenes y características*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- FÉLIX MOLERO, E. (2006). *Sistemas de radio y televisión*. Madrid: McGraw Hill.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F. y MARTÍNEZ ABADÍA J. (2004). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- FERNANDEZ SÁNCHEZ, M. C. (1997). *Influencias del montaje en el lenguaje audiovisual*. Madrid: Ediciones libertarias.
- FISKE, J. (1993). *Understanding popular culture*. Nueva York: Ed. Routledge.
- FRITH, S. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.

- FRITH, S., GOODWIN, A. y GROSSBERG, L. (1993). *Sound & Vision: The Music Reader*. Nueva York: Routledge.
- GALINDO CÁCERES, J. Coord. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Méjico: Pearson.
- GARCÍA FERRANDO, M. Y OTROS. (1996). *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*. Madrid: Alianza Universidad Textos.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ed. Cátedra.
- GÓMEZ-ALONSO, R. (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Ed. Laberinto.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GOODWIN, A. (1987). *Music in the post modern world*. Screen vol. 28, no.3.
- GOODWIN, A. (1992). *Dancing in the distraction factory: Music television and popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- GUBERN, R. (1998). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- GUNNING, T. (1992). *The cinema of attraction*. Nueva York: Columbia University Press.
- GUSTEMS, J. (coord.) (2012). *Música y sonido en los audiovisuales*. Barcelona: Comunicación Activa. UBe.
- HART, D. (2000). *El ayudante de cámara*. Madrid: IORTV.
- JENSEN K. y JANKOWSKI N. (Eds) (1993). *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Barcelona: Bosch Comunicación.
- KAPLAN, E. (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. Nueva York y Londres: Methuen.
- LAING, D. (1985). *One chord wonders. Power and meaning in punk rock*. Filadelfia: Open University Press. 1985.
- LANDI, O. (1992). *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, que hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- LEGUIZAMÓN, J. (2001). *Videoclips: una exploración en torno a su estructuración formal y funcionamiento socio-cultural*. Tesis doctoral.

LEVIS, D (2004). *Videoclips musicales: imágenes y sonidos para identidades efímeras*.
Enlace: <http://diegolevis.com.ar/secciones/Articulos/videoclip.pdf>

LIPOVETSKY, G. (1990). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

LYOTARD, J.- F. (1996). *La condición posmoderna*. Barcelona: Colección Argumentos.

MARTÍNEZ ABADÍA, J. y FERNÁNDEZ DÍEZ, F. (2011). *Manual del productor audiovisual*. Barcelona: Ed. UOC. 2011.

McQUAIL, D. (1985). *Introducción a la teoría de comunicación de masas*. Barcelona: Paidós Ibérica.

MILLERSON, G. (2002). *Cómo utilizar la cámara de vídeo*. Barcelona: Ed. Gedisa.

MILLERSON, G. (2008). *Realización y producción en televisión*. Madrid: IORTV.

MORALES, F. (2013). *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control*. Barcelona: Ed UOC.

MUNDY, J. (1999). *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*. Macnchester: Manchester University Press.

MUÑIZ VALCÁRCEL, M. (2002). *Representaciones de una colonización cultural en los medios: canibalismo y canibalización*. En actas III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea, Facultad de Humanidades y Arte. Universidad Nacional de Rosario.

OLARTE MARTÍNEZ, M. (2005). *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

PÉREZ ORNIA, J. (1991). *El arte del vídeo*. Madrid: RTVE.

PÉREZ-YARZA, M. (1996) *Videoclip e imágenes del descrédito*. Eutopías 2ª época, Vol.129, Valencia: Universidad de Valencia.

PÉREZ RUFÍ, J. y OTROS. *El product placement en el videoclip: análisis de contenido del emplazamiento de marca en los vídeos musicales preferidos por los usuarios de YouTube*. Doxa Comunicación. Nº XVIII. 2014.

PEVERINI, P. (2002). *Il videoclip*. Roma: Meltemi.

PIÑUEL RAIGADA, J. y GAITÁN MOYA, J. A. (1995). *Metodología general. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Madrid: Síntesis.

POLITE, P. y SÁNCHEZ, S. (Coord) (2005). *El Sonido de la velocidad. Cine y música electrónica*. Barcelona: Alpha Decay.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, J. *Diseño de un modelo crítico-estilístico para el análisis de la producción videográfica musical de Andy Warhol como industria cultural*. Tesis Doctoral. Director: José Ignacio Aguaded Gómez. Univesidad de Huelva. 2014.

RODRÍGUEZ, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós Comunicación.

RODRÍGUEZ-LÓPEZ, J. y AGUADED-GÓMEZ J. (2013). *Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical*.

http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/7339/Propuesta_metodol%c3%b3gica.pdf?sequence=2

RONCERO-PALOMAR, R. (2008). *Antivídeo: Estética e intermedialidad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

RUANO LÓPEZ, S. *Cultura y Medios. De la escuela de Frankfurt a la Convergencia Multimedia*. ÁMBITOS. Nº 15 - Año 2006 (pp. 59-74)

SABORIT, J. (2000). *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid: Cátedra.

SAINZ, M. (1995). *Manual básico de producción en televisión*. Madrid: IORTV.

SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GARCÍA GÓMEZ, F. (Coord.) (2009). *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: UMA. 2009.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (1997). *Crítica de la seducción mediática. Comunicación y cultura de masas en la opulencia informativa*. Madrid: Tecnos.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1996). *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós.

SEDEÑO, A. (2002). *Lenguaje del videoclip*. Textos mínimos. Malaga: UMA. 2002

SEDEÑO, A. (2006). *Aproximación a la estética del videoclip musical en la contemporaneidad*. IbercomriUMA.

SEDEÑO, A. (2007). *Narración y Descripción en el Videoclip Musical*. Razón y palabra. Abril-Mayo. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html>

SELVA, D. (2014). *El videoclip. La comunicación comercial en la industria musical*. Sevilla: Alfar.

SELVA, D. y CARO CASTAÑO, L. Estrategias de convergencia y desintermediación en la difusión del videoclip mediante autocomunicación de masas. En *A Life Without Democracy* 1, 155-163.

SEXTON, J. (2007). *Music, Sound and Multimedia. From the live to the virtual*. Edimburg: Edimburgh University Press.

SOLARINO, C. (2000). *Cómo hacer televisión*. Madrid: Ed. Cátedra.

SOUGEZ, M.-L. (1996). *Historia de la fotografía*. Madrid: Ed. Cátedra.

STRAW, W. (1993) *Popular music and postmodernism in 1980`s*. En *Sound and vision*. Nueva York: Ed. Routledge.

TARÍN CAÑADAS, M. *La narrativa en el videoclip "KNIVES OUT", de MICHEL GONDROY. Un ejemplo de un relato en plano secuencia*. ICONO 14, 2012, Vol.10, No.2, pp. 148-167. ISSN 1697-8293.

TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.

VATTIMO, G. (1994). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Planeta Agostini.

VERNALLIS, C. (2004). *Experiencing music video*. Nueva York: Columbia University Press. 2004.

VERNALLIS, C. (2013). "YouTube Aesthetics," en *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.

VILLAFANE GALLEGO, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ed. Pirámide.

VILLAGRÁN FERNÁNDEZ, M. (2003). *Intentio Videoclip. Lecturas en la búsqueda del lector modelo de la videomúsica*. Méjico: Universidad Autónoma Metropolitana. México.

VIÑUELA, E. (2002). El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales y lingüísticos. *Archivum* LII-LIII, 539-550.

VIÑUELA, E. (2009). *El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.

WARD, P. (2000). *Cámara de vídeo digital*. San Sebastián: Escuela de cine y vídeo.

WEIBEL, P. (1987): *Videos musicales. Del vaudeville al videoville*, en Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad, n. 11, pp. 35-44.

WIMMER R. y DOMINICK J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch Comunicación.

ENLACES CITADOS

Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura (07-jul-2015):

<http://www.arts4x.com/spa/d/composici%C3%B3n/composici%C3%B3n.htm>

El cine musical (22-jul-2015)

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine>

Entrevista al cantante Prince (14-ago-2015):

<http://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/prince---world-exclusive-interview-233220>

"Every Breath You Take" <https://www.youtube.com/watch?v=OMOGaugKpzs>

"Billie Jean" https://www.youtube.com/watch?v=Zi_XLOBDo_Y

"Eye of the Tiger" <https://www.youtube.com/watch?v=btPJPFnesV4>

"Livin' On A Prayer" <https://www.youtube.com/watch?v=IDK9QqIzhwk>

"Beat It" <https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFDQe0>

"Sweet Child O' Mine" <https://www.youtube.com/watch?v=1w7OqIMMRc4>

"Karma Chameleon" <https://www.youtube.com/watch?v=JmcA9LIIXWw>

"Another Day in Paradise" <https://www.youtube.com/watch?v=Qt2mbGP6vFI>

"With or Without You" <https://www.youtube.com/watch?v=XmSdT9kaiQ>

"Another Brick in the Wall" <https://www.youtube.com/watch?v=YR5ApYxkU-U>

"Total Eclipse of the Heart" <https://www.youtube.com/watch?v=lcOxhH8N3Bo>

"We Are the World" <https://www.youtube.com/watch?v=Zi0RpNSELas>

"Never Gonna Give You Up" <https://www.youtube.com/watch?v=dQw4w9WgXcQ>

"Bad" <https://www.youtube.com/watch?v=dsUXAEzaC3Q>

"I Love Rock 'n' Roll" https://www.youtube.com/watch?v=M3T_xeoGES8

- "Say, Say, Say" https://www.youtube.com/watch?v=aLEhh_XpJ-0
- "Another One Bites the Dust" <https://www.youtube.com/watch?v=rY0WxgSXdEE>
- "Careless Whisper" <https://www.youtube.com/watch?v=izGwDsrQ1eQ>
- "Take On Me" <https://www.youtube.com/watch?v=djV11Xbc914>
- "Rock with You" <https://www.youtube.com/watch?v=5X-Mrc2l1d0>
- "Right Here Waiting" https://www.youtube.com/watch?v=S_E2EHVxNAE
- "Time After Time" <https://www.youtube.com/watch?v=VdQY7BusJNU>
- "Alone" <https://www.youtube.com/watch?v=1Cw1ng75KP0>
- "Wake Me Up Before You Go-Go" <https://www.youtube.com/watch?v=plgZ7gMze7A>
- "Physical" <https://www.youtube.com/watch?v=vWz9VN40nCA>
- "Bette Davis Eyes" <https://www.youtube.com/watch?v=EPOIS5taqA8>
- "I Want to Know What Love Is" <https://www.youtube.com/watch?v=loWXMtjUZWM>
- "Flashdance... What a Feeling" <https://www.youtube.com/watch?v=ILWSp0m9G2U>
- "Like a Virgin" https://www.youtube.com/watch?v=s_rX_WL100
- "The Way You Make Me Feel" https://www.youtube.com/watch?v=HzZ_urpj4As

Letras de canciones:

<http://www.songfacts.com/>

<http://www.azlyrics.com/>

